

LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL: GESTIÓN Y DIFUSIÓN

Código 29060

CURSO 2013-2014

Profesor: Juan A. Ríos Carratalá

PROGRAMA

I. PANORAMA CRÍTICO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL

1. La Transición: cambio político y cultural.- 2. La creación literaria y teatral durante la Transición.- 3. Los nuevos retos de una literatura en democracia.- 4. Debate: la Transición y su actualidad. 5. Actividad: Visita o consulta del Archivo de la democracia (UA).

II. LA NARRATIVA ESPAÑOLA: PRINCIPALES AUTORES Y OBRAS

1. Continuidad y cambio en la narrativa de la Transición.- 2. Principales corrientes temáticas y genéricas de la narrativa a partir de los años 80.- 3. Ejemplos destacados de la narrativa española de la época.- 4. Debate: La hegemonía de la novela.- 5: Actividad: Lectura de *Carreteras secundarias*, de Ignacio Martínez de Pisón.

III. LA POESÍA ESPAÑOLA: PRINCIPALES AUTORES Y OBRAS

1. La poesía y la canción en la España de la Transición.- 2. El cruce de tendencias en la poesía actual.- 3. Poetas más destacados.- 4. Debate: La poesía y la canción.- 5: Actividad: lectura de *Poesía española reciente*, ed. de Juan Cano Ballesta.

IV. EL TEATRO ESPAÑOL: PRINCIPALES AUTORES Y OBRAS

1. Continuidad y cambio en el teatro de la Transición.- 2. Principales tendencias en el teatro a partir de los años ochenta.- 3. Dramaturgos y compañías más destacados.- 4. Debate: Razones para asistir al teatro.- 5: Actividad: lectura de *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos y visión de *¡Ay Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, y *Rubianes, solamente*, de Pepe Rubianes.

V. LAS VÍAS DE DIFUSIÓN DE LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL: MEDIOS DE COMUNICACIÓN, BIBLIOTECAS, INTERNET Y REDES SOCIALES

1. La prensa y la actualidad literaria: suplementos, reportajes, reseñas, entrevistas y publicidad.- 2. Otros medios de comunicación y la literatura.- Posibilidades y limitaciones de la red de bibliotecas: un caso local (Alicante).- 3. La difusión de la literatura a través de Internet.- 4. Los blogs y las redes sociales como vehículo de difusión literaria.- 5. Propuestas prácticas de aplicación de las nuevas tecnologías en el

ámbito de la literatura.- Debate: Internet y la lectura.- Actividad: La Biblioteca General y su labor para difundir la lectura.

VI. LA EDICIÓN LITERARIA EN LA ESPAÑA ACTUAL. PANORAMA DE LAS EMPRESAS EDITORIALES. PERSPECTIVAS COMERCIALES Y RETOS TECNOLÓGICOS

1. La lectura en la España actual.- 2. Editar un libro en España: problemas, tramitación, retos y perspectiva de la edición literaria.- 3. Vías de publicación de un texto literario.- 4. Las agencias literarias.- 5. La autoedición.- 6. Panorama de las empresas editoriales relacionadas con la literatura.- 7. La distribución.- 8. Los puntos de venta.- 9. La edición en papel y el libro electrónico.- Debate: El hábito de la lectura.- Actividad: La distribución de espacios en un punto de venta (FNAC). Descripción y análisis.

LECTURAS OBLIGATORIAS:

Ignacio Martínez de Pisón, *Carreteras secundarias*, ed. Ramón Acín, Zaragoza, PUZ, 2012.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Poesía española reciente, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 2000.

José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, ed. Fermín Tamayo, Madrid, Cátedra, 1997.

José Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, ed. Manuel Aznar, Madrid, Cátedra, 1991.

TRABAJOS DE EVALUACIÓN CONTINUA:

El alumno podrá optar entre dos itinerarios para desarrollar las tareas objeto de evaluación continua, que supone el 70% de la nota final. La opción elegida deberá ser comunicada al profesor en la fecha indicada por el mismo, aunque la segunda queda reservada para los alumnos que justifiquen documentalmente la imposibilidad de asistir a las clases con regularidad.

ITINERARIO 1:

- Redacción y presentación de un reportaje periodístico (3 ff. + fotos) acerca del Archivo para la democracia (UA). Trabajo en grupo. Ponderación: 10%

- Reseñas críticas para un supuesto blog literario (3 folios cada una) de las novelas de Ignacio Martínez de Pisón y Javier Cercas. Trabajo individual. Ponderación: 30 %.
- Elaboración y presentación de un reportaje (escrito o audiovisual) acerca de un cantautor destacado del período de la Transición. Trabajo en grupo (5 ff. + fotos). Ponderación: 10 %. La opción audiovisual puede realizarse con programas sencillos y gratuitos como Windows Movie Maker y VideoPad Video Editor, ambos accesibles desde Softonic.com.
- Análisis de las adaptaciones cinematográficas de las obras de Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra. Trabajo individual (6-8 folios). Ponderación: 30 %
- Elaboración de un reportaje, escrito o audiovisual, sobre Pepe Rubianes y el fenómeno de los monólogos cómicos: aportaciones para un debate acerca del género (2 ff.). Trabajo colectivo. 10 %
- Redacción y presentación de un reportaje periodístico sobre la distribución de espacios en la sección de librería de la FNAC: justificación y razones comerciales. Trabajo colectivo (3 ff. + fotos). Ponderación: 10 %

ITINERARIO 2:

- Elaboración de un trabajo individual (25 folios mínimo) sobre el seguimiento de una novedad literaria de entre las indicadas por el profesor y la preparación del correspondiente dossier de prensa. Ponderación: 70 %
- Participación activa en todos los debates abiertos con motivo de los diferentes temas incluidos en el programa. Ponderación: 30 %

PRUEBA FINAL:

El examen final constará de un máximo de dos preguntas a desarrollar acerca de uno de los temas teóricos expuestos a lo largo del curso. Su ponderación será de un 30 % de la nota final.

Si el alumno ha realizado positivamente todas las tareas del itinerario, ha participado activamente en las sesiones teóricas y prácticas y ha asistido con regularidad a las clases (mínimo 80%), el profesor podrá declararle exento de realizar la prueba final.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

- ACÍN, Ramón, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, PUZ, 1990.
- _____, *En cuarentena. Literatura y mercado*, Zaragoza, Miras, 1996.
- ANDRÉ-BAZZANA, Bénédicte, *Mitos y mentiras de la Transición*, Madrid, El Viejo Topo, 2006.
- CALVO CARILLA, José Luis (ed.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Zaragoza, PUZ, 2013.
- CARR, Nicholas, *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes? Superficiales*, Madrid, Taurus, 2011.
- GARCÍA POSADA, Miguel, *La nueva poesía, 1975-1992*, Barcelona, Crítica, 1996.
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011.
- LÓPEZ DE ABIADA, José M. (ed.), *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001.
- MAINER, José-Carlos y Santos JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986*, Madrid, Alianza, 2000.
- OLIVA, César, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. y Mar LANGA, *Manual de literatura española actual*, Madrid, Castalia, 2007.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*, Barcelona, Ariel, 2013.

DOCUMENTALES Y GRABACIONES A CONSULTAR:

Youtube, La Transición (RTVE). D: Victoria Prego. Los capítulos también pueden ser consultados en la web de RTVE (A la carta).

Youtube. La génesis de la Transición española (Canal Sur).

Youtube. Dinamitar el relato mítico. Juan Carlos Monedero.

RTVE. Archivos: Cantautores (7-X-2011). También en Youtube.

RTVE. Estudio 1. *Doce hombres sin piedad*. También en Youtube.

RTVE (A la carta). Imágenes prohibidas. Cap. Los censores de la apertura.

RTVE (A la carta). La noche del Rey (emisión del 4-I-2013).

CNN +. El destape en España. También en Youtube.

HORARIO Y AULA:

Jueves: de 15 a 17 horas (sesiones teóricas)

Viernes: de 17 a 19 horas (sesiones prácticas)

Aula: GE/1-07S (Aula 7 de Letras II, 1ª planta)

CALENDARIO:

SEPTIEMBRE

12: Unidad: Una oportunidad

13: Proyección de *Canciones para después de una guerra*, de Martín Patino (Mediateca)

19: Unidad: Cronología

20: Proyección de *Después de...*, de Cecilia Bartolomé (Mediateca)

26: Unidad: Los límites

27: Visita al Archivo de la Democracia (Biblioteca General)

OCTUBRE

3: Unidad: Régimen obsoleto

4: Proyección de *Carreteras secundarias*, de Emilio Mtez. Lázaro (Mediateca)

10: Unidad: La censura

11: Conferencia de Mar Langa

17: Unidad: Asignaturas pendientes

18: Poesía y cantautores.

24: Unidad: Memoria y olvidos

25: Proyección de *Bajarse al moro*, de Fernando Colomo.

31: Unidad: Las leyes del mercado

NOVIEMBRE

7: Unidad: La narrativa

8: Proyección de *Soldados de Salamina*, de David Trueba (Mediateca)

14: Unidad: El teatro

15: Proyección de *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura (Mediateca)

21: Unidad: La poesía

22: Visita a los servicios de catalogación y promoción de la lectura (BG)

28: Unidad: Las vías de difusión de la obra literaria

29: Visita guiada a la FNAC

DICIEMBRE

5: Unidad: Literatura y nuevas tecnologías

12: Unidad: Editar en España

13: FNAC (debate)

19: Unidad: Vender literatura en España

20: Proyección de *Rubianes, solamente*

UNA OPORTUNIDAD

La Universidad de Alicante me ha encomendado la docencia de dos nuevas asignaturas para los grados de Humanidades y Español: Lengua y Literaturas. Ambas confluyen en una época, la Transición, y en una temática relacionada con la literatura, el cine, el teatro y otros espectáculos de unos años que viví como estudiante universitario. Esta doble perspectiva, la del profesor y la del protagonista, supone una novedad a la que se añade el Plan Bolonia, una concepción de la enseñanza universitaria que hasta ahora había sorteado con espíritu de resistente.

Algunos colegas irredentos e ilusos con respecto al pasado buscarían alternativas en el escaqueo, gracias al descontrol de la práctica docente, o caerían en la melancolía. El resultado de estas tácticas del corporativismo universitario suele ser frustrante a la larga y poco provechoso para los alumnos, ajenos a cualquier responsabilidad derivada de la evolución de los planes de estudio. Otros profesores, acostumbrados a perder en numerosas facetas, nos amoldamos a la realidad y procuramos aprovechar la ocasión. Tal vez incluso quepa hablar de una oportunidad de llevar a cabo una tarea renovadora. Frente al aburrimiento que me inspira la perspectiva de impartir las asignaturas de Historia de la Literatura después de treinta años de experiencia docente, la posibilidad de explicar lo sucedido durante aquel período de cambios me anima a buscar nuevos métodos para preparar las clases, que pretendo insertar en una serie de debates presentes en los medios culturales. El pasado siempre es una dimensión del presente, pero esta afirmación se comprende mejor cuando abordamos cuestiones de un pasado lindante con nuestro presente.

La elaboración de este «manual de trabajo» en el aula a base de retazos, reflexiones y sugerencias -incompleto por definición, pero abierto a nuevas aportaciones- forma parte de una labor docente que deseo abordar como un desafío. La novedad supone un aliciente. Hasta ahora he preparado clases que pretendían ser magistrales (síntesis de lecturas y exposición a modo de conferencia), mientras iba escribiendo más de veinte libros sobre los mismos temas. Ahí quedan esos ensayos, como testimonio de una labor solitaria de la que me siento orgulloso, pero los tiempos son otros –a veces,

esta alteridad resulta excesiva- y los alumnos prefieren opciones distintas donde prime la interacción, posible ahora gracias a unos medios impensables en otras épocas. La tecnología ha revolucionado el ámbito de la pedagogía. No cabe la lamentación de quien se esconde ante la realidad. La táctica del avestruz frente al peligro es suicida y, aunque algo veterano para andar con innovaciones, voy a emprender con la ayuda de mis alumnos una tarea «posmoderna» y, como tal, presidida por la mezcla y la fragmentación que todo parece igualar.

La existencia y la consulta de manuales académicamente homologados –véanse los títulos de Jordi Gracia y Mar Langa en la bibliografía recomendada- nos permite algunas libertades para orientar el trabajo desarrollado en las clases. La selección de lo más significativo o polémico sólo es válida cuando el alumno conoce el marco general donde se inscribe. La contextualización de cualquier conocimiento constituye un requisito de la labor universitaria. El «manual» será, a partir de este momento, una especie de diario de las sesiones teóricas (15 con un total de 30 horas) para todos nosotros. En sus páginas, la búsqueda de materiales bibliográficos o documentales destinados a las clases se entremezclará con reflexiones, comentarios, análisis, apuntes y divagaciones, que no versarán sobre el todo y la nada –este objetivo sólo se encuentra al alcance de maestros como Julio Camba-, sino que se centrará en los años de la Transición y los inicios de la actual etapa democrática, en su cultura y espectáculos, que viví como protagonista y ahora debo contar a mis alumnos¹. Espero, al menos, que la utilización de un texto con voluntad interactiva les evite la sensación de asistir a las clases del abuelo Cebolleta, personaje de mi infancia que ahora se cita como sinónimo de pesado, redundante y, mayormente, plasta. La antítesis del actual modelo pedagógico, aunque a veces convenga recordar que la experiencia acumulada durante años, si supera lo estrictamente personal o pintoresco, es la suma del conocimiento que mejor nos orienta cuando tantos

¹ Comparto, pues, la siguiente afirmación de Bénédicte André-Bazzana: «Cuando la memoria histórica se engarza con la memoria viva, cuando la historia no solamente se aprende en los libros, sino que se vive en carne propia, siempre debe haber lugar para una interpretación diferente, quizás más personal que histórica, pero no por ello menos real».

pretenden negar cualquier pasado y su memoria. El equilibrio se impone en esta cuestión; como en tantas otras, claro está.

Si la Transición fue un tránsito desde la dictadura a la democracia –con todos sus matices-, tal vez en estos momentos estemos asistamos a una nueva transición en el plano cultural donde se combinan el agotamiento de un modelo, la influencia de las nuevas tecnologías y una pavorosa crisis económica. Esta circunstancia ha provocado una sensación de Apocalipsis que convendría afrontar con serenidad y conciencia de no ser la primera en nuestra Historia; siempre cíclica, aunque en espiral por la aparición de nuevos elementos. En cualquier caso, parece obvia la crisis de un modelo cultural que parecía sólido a finales del siglo XX y funcionó con resultados tan positivos como carentes de autocrítica. La excesiva satisfacción dificulta la previsión del futuro y a menudo oculta la debilidad de las bases en que se sustenta el presente.

El debate está en los medios de comunicación, con el carácter fragmentario e inconexo que a menudo impone la actualidad. Desde un ámbito universitario, es preciso analizar las razones de ese cambio, especialmente intenso en la actualidad, que afecta a todas las manifestaciones creativas, incluidas las literarias y teatrales. Los resultados serán provisionales, pero conviene aceptar la situación como un reto propio de los momentos en que, parafraseando a Antonio Muñoz Molina y Marx, «todo lo que era sólido» parece convertirse en frágil. Las defensas numantinas sólo acarrearán melancolía y tristeza, aparte de su carácter absurdo cuando los protagonistas son jóvenes. Los modelos implican la posibilidad del cambio y el mismo no siempre conduce a peores resultados. Frente a la añoranza de lo idealizado a menudo por la memoria, cabe aprovechar las nuevas posibilidades que nos ofrece cada crisis, buscar sus aspectos válidos, conocerlos y manejarlos con el descaro de quien se deja orientar por el sentido práctico. Este es el objetivo de los temas (12-15) con que finaliza la asignatura, donde como alumnos de Humanidades intentaremos desvelar algunas claves de la actualidad que está determinando una recepción y disfrute de la cultura con importantes novedades.

Nos encontramos, pues, ante un trimestre de clases teóricas y prácticas con tareas concretas para fundamentar una evaluación continua. A lo largo de las mismas, intentaremos acercarnos a una Transición que empieza a parecer lejana en el tiempo, lo suficiente como para convertirse en materia de estudio y

análisis, y a otra transición todavía con minúsculas cuyo balance es una incógnita, pero con una realidad cotidiana que la convierte en insoslayable cuando pretendemos formar a graduados en Humanidades capaces de entender su entorno cultural.

En cualquier caso, nos encontramos ante la oportunidad de estudiar un apasionante tiempo de cambios que ha transformado por completo el país, como nos recuerda José-Carlos Mainer: «España vivía en una autarquía autodestructiva, exhibía unas nostalgias imperialistas sonrojantes, disimulaba su miedo levantando la voz y apenas se había sacudido de encima los destrozos de la guerra. Su extravagancia en la Europa contemporánea era ética, política, cultural y religiosa. Cincuenta años después, el espectador extranjero narra un país que apenas conserva rastros de aquella sociedad de aires medievales y ausente del mundo moderno, y si los conserva son muy exigüos o puro objeto de parodia kitsch o posmoderna. El tránsito ha sido único en la Europa contemporánea, como los análisis de política comparada señalan».

El problema, tal vez, es que ese tránsito tan fructífero necesita un balance de urgencia porque el impulso de la etapa democrática se ha agotado. El éxito genera confianza y la misma ausencia de crítica. Ahora, cuando tantos aspectos de nuestra realidad parecen desmoronarse o colapsarse, se impone la revisión del pasado sin miedo al futuro.

EJERCICIOS:

Describe, justifica y contextualiza en el campus virtual alguna experiencia personal relacionada con los cambios que, derivados de las nuevas tecnologías, has percibido en tus hábitos de consumo cultural. Contrasta, a su vez, esos cambios con las reacciones de quienes pertenecen a otra generación y se encuentran en tu ámbito familiar o de amistades.

CRONOLOGÍA

Las transiciones son, por definición, rápidas como momentos donde se agudizan los factores que determinan un cambio histórico. Al menos, deben evitar la confusión con la evolución, donde esos cambios se producen de manera casi imperceptible para quienes los protagonizan; al margen, también, de un factor temporal que los agrupa y define hasta crear una conciencia de período marcado por el paso de una época a la siguiente.

Las transiciones se asocian con unas fechas concretas, aunque haya polémicas para precisarlas que suelen vincularse con las interpretaciones posibles de estos períodos. El balance de las transiciones a efectos de la memoria se basa en la naturaleza de los cambios, pero también en un marco temporal donde ubicamos, con independencia de los antecedentes, unos hechos determinantes que son materia de trabajo para los historiadores cuando se analizan con todo su desarrollo y otros, hasta cierto punto menos significativos, relacionados con la experiencia personal o colectiva.

La Transición, con mayúscula, fue un período intenso, pero carente de un principio y un final cuyas fechas resulten unánimemente aceptadas por quienes se han ocupado de analizarla. El 20 de noviembre de 1975 murió Francisco Franco tras una interminable y patética agonía, que se extendió a un régimen a la deriva después del atentado mortal sufrido por Carrero Blanco (diciembre de 1973). Los estertores de las dictaduras son violentos y el franquismo terminó fiel a sus principios (ejecuciones de septiembre 1975), que se remontan a un golpe de Estado y una guerra civil. La carencia de futuro tras la muerte del dictador abrió desde 1973 una crisis política que se sumó a la económica, cuyo ámbito internacional respondía a factores ajenos al carácter específico del franquismo.

La solución de la crisis económica se pospuso, de manera temeraria, ante la urgencia de la política y sólo se afrontó a partir de los Pactos de la Moncloa (1977). El franquismo nunca fue homogéneo más allá de una confluencia de intereses en torno a la figura del dictador y, llegado el momento del final, empezó a resquebrajarse porque esos intereses ya no coincidían en un proyecto común. Algunos representantes del régimen, los aperturistas, vieron la crisis política como una oportunidad de cambiar lo imprescindible de la

dictadura para mantener lo esencial (el poder, sobre todo el económico). El objetivo era disfrutar de una homologación política en el ámbito occidental y evitar así tanto una radicalización de la situación cuyas consecuencias fueran incontrolables como el colapso económico de un régimen que no podía volver a la autarquía. Mientras tanto, otros integrados en el denominado «búnker», los inmovilistas, la consideraron como una amenaza para su hegemonía en el ejercicio del poder y, ante la posibilidad de un cambio, respondieron con intransigencia que derivó en violencia a lo largo de varios episodios de la Transición. La intransigencia a menudo es fruto del temor ante un futuro donde determinados privilegios queden cuestionados.

La muerte del dictador fue un punto de inflexión capaz de acelerar el proceso, pero no constituyó el principio de un período de transición que, en el ámbito de lo cultural, ya era evidente desde los años sesenta. Según José-Carlos Mainer, «la deslegitimación cultural del franquismo fue un fenómeno precoz, por más que subjetivo, que empezó a ser imparable en la segunda mitad de los años sesenta». Un fenómeno similar se produce en la economía y en la mentalidad de los españoles desde los tiempos del «desarrollismo» (véase al respecto el documental *La génesis de la Transición española* en Youtube). Si elegimos la fecha de 1973 como punto de partida es porque, a esos síntomas de un cambio que transformó la cotidianidad del país, se sumó una evidencia: «el Caudillo» estaba abocado a una agonía y ETA había asesinado a su alternativa más semejante, aquella que marcaba la continuidad sin apenas matices. La salida monárquica estaba legalmente prevista, pero era una incógnita para el mismo régimen que la alentó sin excesivo entusiasmo.

El final de la Transición también es discutible, casi tanto como su balance a la hora de establecer un proceso capaz de sepultar el franquismo. La polémica permanece vigente en los medios de comunicación y ha empezado a trasladarse al ámbito académico. La llegada de Felipe González al gobierno (octubre, 1982) completa en numerosos aspectos el proceso de cambios iniciado en los años setenta. Un representante de la oposición democrática a la dictadura había sucedido a un gobernante (Adolfo Suárez) procedente de la misma. El objetivo, a partir de 1982, ya no era tanto evitar el lastre del franquismo –su solución quedó pendiente– como sustanciar un futuro en un marco democrático y europeo. La consiguiente modernización se impuso como

una necesidad y un objetivo común para lograr la homologación, tanto de la UE (1986) como de otras instancias internacionales. La oposición fue mínima y de ahí la continuidad de Felipe González durante catorce años (1982-1996).

La Transición resultó mucho más polémica. Tras medirse las fuerzas de los contrincantes en un primer momento (1973-1977), el proceso requirió una suma de pactos entre las fuerzas políticas para que discurriera por unos cauces relativamente pacíficos, varió sus objetivos en función de una evolución especialmente inestable y soslayó la abrumadora herencia del franquismo. Esta acabaría convirtiéndose en carencias, contradicciones y protagonismos que ahora, desde una perspectiva generacional distinta, se cuestionan hasta el punto de fundamentar una interpretación alternativa a la versión oficial.

Las fechas en materia de historia cultural son más indicativas que tajantes. La muerte de un dictador o la llegada de un partido político al poder no alteran lo sustancial de una evolución determinada por otros factores. La cronología histórica no debe confundirse con la cultural, aunque esta última necesita a menudo de fechas que orienten al alumno. En cualquier caso, 1973-1982 es un período más intenso, incluso apasionante como momento de indefinición, que brillante desde el punto de vista creativo. Las obras maestras brillaron por su ausencia. Tal vez porque la mediocridad fue la herencia fundamental del franquismo y se extendió, en buena medida, a sus alternativas en diferentes ámbitos, incluido el cultural y el de unos lectores o espectadores con otras urgencias. Estas últimas provocaron la aparición de numerosas muestras del oportunismo. Su justificación resulta indudable, pero no han resistido el paso del tiempo.

A partir de la década de los noventa, una vez completada la homologación a falta de variables a veces importantes, la evolución cultural de España responde a causas compartidas con otros países del entorno. La actual transición hacia un nuevo modelo de creación, gestión y difusión de la cultura constituye un ejemplo. Las circunstancias económicas y tecnológicas (también ideológicas, aunque resulten menos evidentes) que la determinan se enmarcan en una globalización compatible con matices nacionales nada despreciables: inestabilidad del sistema educativo, desinterés de la sociedad por sus propios creadores, animadversión de los medios de comunicación hacia un sector

significativo de los agentes culturales, permisividad con la piratería, política fiscal y de mecenazgo...

Las respuestas ante los nuevos retos varían de un país a otro y, a su vez, son objeto de discusión política, aunque en un tono menor en el caso de España, donde la cultura parece no ocupar un papel destacado en la búsqueda de salidas a la crisis. El debate ante lo que supone «la excepción cultural» ejemplifica la existencia de posturas divergentes, que se trasladan a otras cuestiones como el control de la piratería en materia cultural o el papel de las instancias públicas como soporte de las manifestaciones creativas. No obstante, estas diferencias de España con respecto a los países de su entorno no ocultan la similitud de lo esencial y la necesidad de prescindir de una cronología peculiar o nacional para abordar una transición que, por su naturaleza internacional, debe ser escrita con minúscula, a pesar de su trascendencia.

EJERCICIOS:

Portales como YouTube y RTVE (A la carta) incluyen en sus catálogos varios documentales interesantes sobre la Transición, en especial la serie dirigida por la periodista Victoria Prego y emitida en repetidas ocasiones por RTVE (también se puede consultar en la Mediateca). Sus primeros capítulos son de especial interés para los temas abordados en esta sesión y abundan en testimonios esclarecedores acerca de la situación vivida en España. Su orientación responde a la versión oficial acerca de la Transición, pero es el trabajo más rico en materiales documentales por su amplitud y carácter exhaustivo.

Después de ver el documental *La génesis de la Transición española* (Canal Sur, YouTube), analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Jordi Gracia:

“La guerra sorda contra la autarquía cultural, contra la intolerancia católica y la estrechez de miras estaba abierta ya en muchos frentes durante los años sesenta. Día a día la sociedad y con ella la literatura y la cultura españolas se alejaban de los moldes éticos, las creencias y los usos políticos que impuso el Régimen en 1939. En adelante, el antifranquismo no fue ya una lenta conquista

sino un hecho cultural asumido por las élites intelectuales: la batalla se libraba propiamente por la modernidad, con o sin franquismo”.

La Transición no generó obras maestras o indiscutibles, pero fueron numerosas las películas, las novelas o las obras teatrales que cabe relacionar con este período. Localiza a personas de tu entorno mayores de 50-55 años y pregúntales acerca de las manifestaciones creativas que recuerdan de aquellos años. Incluye los resultados en el campus virtual y procura justificarlos.

LOS LÍMITES DE LA TRANSICIÓN

La Transición fue una cuestión de límites derivados de una sucesión de pactos explícitos (Constitución, Pactos de la Moncloa) o implícitos, que a menudo fueron conversaciones personales entre los diferentes líderes para avanzar por un camino que se trazó sobre la marcha. Al margen de quienes propugnaban el inmovilismo con un anacronismo que les abocaba a la marginalidad, el debate se estableció entre los reformistas por pragmatismo o convicción, a menudo procedentes de las «familias» identificadas con la dictadura, y los rupturistas, que se integraron en las plataformas unitarias de una oposición cuyo entusiasmo disimulaba su condición minoritaria. Y, al fondo, una mayoría dispuesta a esperar el resultado del debate para apuntarse a los ganadores. La desmovilización o la falta de interés por lo público también fue un lastre del franquismo, que se sumó al oportunismo o la comodidad de una buena parte de la población.

Las «hojas de ruta» todavía no estaban de moda en los medios periodísticos y ni siquiera parecía claro o simplemente establecido el camino a seguir. Las variables a tener en cuenta eran numerosas y las circunstancias podían cambiar diariamente. Algunos cronistas palaciegos hablan del rey Juan Carlos como «el gran timonel», pero sería de un barco donde la tripulación discutía acerca del rumbo y situado en medio de corrientes contradictorias. El debate en torno a la naturaleza y los límites del cambio político fue intenso, así como la movilización de diferentes sectores. Unos desde las instancias del poder –la presión de los militares fue una constante- y otros mediante el recurso de «la calle», el espacio de lo público que pronto, y fugazmente, recuperó un protagonismo negado por la dictadura.

El metafórico barco estuvo a punto de naufragar en numerosas ocasiones por falta de un rumbo aceptado por todos los pasajeros y la mediocridad o inadecuación de sus materiales de construcción. La falta de cultura política favorecía la intolerancia y se sumó a las dificultades para extender los principios democráticos, incluso entre la oposición a la dictadura. El desprestigio de los mismos fue una constante de la cultura con más proyección popular, aunque se presentara en términos de farsa o como defensa del apoliticismo, nunca como manifestación de una postura vinculada

con la añoranza de la dictadura. El tradicional desprestigio de lo político, al margen de razones derivadas de comportamientos corruptos, surge de esta época y es una herencia del franquismo.

La versión oficial destinada a tranquilizar el imaginario colectivo presenta el período de la Transición como un modelo de consenso, pero el mismo estuvo amenazado por la intransigencia de sectores vinculados al poder y una violencia con centenares de víctimas. La oposición democrática nunca consiguió una movilización mayoritaria capaz de neutralizar a los inmovilistas y estos permanecían atrincherados con la confianza de ceder lo mínimo de una hegemonía que habían disfrutado sin límites. La situación se evidenció especialmente en el Ejército, las fuerzas del orden público, la Iglesia, la Justicia, al margen de un poder financiero que permaneció intacto. Los supuestos pactos son compatibles con la asimetría de sus resultados, aunque permitieran avanzar en un sentido positivo.

El consenso de la Transición no se estableció desde el olvido del pasado, sino desde el recuerdo del mismo, que se convirtió en una amenaza disuasoria para quienes temían un nuevo enfrentamiento civil. La guerra de 1936-9 supuso una referencia constante de aquellos años, tanto para quienes la habían vivido como para los hijos de esa generación. El olvido del pasado o la voluntad de empezar de nuevo, con el consiguiente borrón, tampoco fue el fruto de un pacto establecido por las elites políticas y de espaldas a los ciudadanos. Estos últimos, desde el silencio o la complicidad a menudo, apoyaron mayoritariamente un acuerdo que permitía dar un paso adelante, aunque fuera tímido, incompleto y hasta renqueante. La alternativa, al margen de las ilusiones del momento o imaginadas con carácter retroactivo, era disuasoria y los sectores democráticos carecieron de apoyos para imponer una ruptura con la dictadura.

La definición acuñada ha sido «ruptura pactada»; es decir, con límites. La legitimidad de la monarquía quedó fuera de los mismos, pero también cualquier intento de depuración del pasado porque la amnistía (1977) se convirtió, de hecho, en una «ley de punto final» que eximió de toda responsabilidad a quienes habían protagonizado la dictadura. El consiguiente borrón y cuenta nueva fue acogido con silencio cómplice por una mayoría temerosa de verse reflejada en el espejo del franquismo, un régimen que desde

entonces fue individualizado y hasta circunscrito a la figura del dictador. Un franquismo sin franquistas ha sido una aportación de la memoria colectiva, siempre dispuesta a olvidar en nombre del presente y aliviar cualquier concepto de culpabilidad. El tratamiento pintoresco del Caudillo, a menudo gracias a la ficción, completó el proceso de acomodación de la mayoría social a un momento de Transición. Así se entiende que una dictadura hegemónica durante décadas diera paso al silencio con respecto a sus más destacados representantes.

El pacto del olvido, requisito para el consenso, no fue una conspiración urdida entre minorías con representación política y capacidad de influencia, sino la salida tranquilizadora para una mayoría que prefería obviar su relación con la dictadura. El grado de hegemonía alcanzado por el franquismo durante décadas todavía incomoda, incluso a muchos historiadores (también los de la cultura), que prefieren tranquilizar a sus lectores o alumnos con un relato donde «los españoles» sufrieron una dictadura que apenas protagonizaron. El fenómeno se repite en otros países del entorno europeo (Francia, Italia, Alemania...) con respecto a episodios históricos como la II Guerra Mundial.

La imposición de límites en un proceso de cambio suele generar contradicciones e imperfecciones. La necesidad de encontrar una alternativa a la dictadura, en un clima de urgencias, provocó que el proceso no se completara. El problema vino después, cuando lo provisional fue oficializado por quienes habían resultado beneficiados en el reparto del nuevo poder. La generación que protagonizó la Transición se siente satisfecha, defiende sus intereses y ha tendido a bloquear el debate acerca de su necesidad de revisión. El indudable avance económico, social y cultural del actual período democrático también ha postergado ese debate. Nadie pregunta por los orígenes de una situación cuando los resultados son positivos. Sin embargo, el colapso simultáneo de varios pilares de ese mismo período (monarquía, bipartidismo...) y la irrupción de una nueva generación, sin apenas presencia en los círculos del poder, ha propiciado un cuestionamiento de la Transición y sus legados, tanto en el ámbito político como en el cultural.

EJERCICIOS:

La versión oficial, u oficiosa, acerca del período 1973-1982 nos describe un ejemplo logrado de transición negociada y pacífica hacia la democracia. Más precisamente, esa interpretación que ya es ahora tradicional describe un caso ejemplar de cooperación entre dos elites políticas maduras, responsables y moderadas, que actúan juntas a favor del advenimiento de la democracia en España: una cooperación adoptada y sostenida por la mayoría del pueblo y cuyo resultado fue el tránsito pacífico de una larga dictadura a una democracia consolidada.

Realiza una encuesta entre personas cercanas y que vivieran aquellos años para recabar argumentos, experiencias, anécdotas... a favor y en contra de esa versión. A la luz de esta experiencia, analiza y comenta el siguiente párrafo de Bénédicte André-Bazzana: «La memoria, lejos de repetir el pasado, lo deforma, lo desplaza, lo reorganiza, lo sintetiza, lo idealiza o lo oculta. Con frecuencia, en esta perspectiva la imagen que se conserva del pasado puede aproximarse al mito; se convierte en una narración simbólica que se construye, y se acude a ella con el objetivo de unir a los miembros de una comunidad».

Consulta el documental de RTVE (A la carta) titulado *El legado de la quinta del rey*, que se emitió el 4-I-2013 como complemento de *La noche del Rey* donde Jesús Hermida entrevistó a Juan Carlos I.

La entrevista y el documental generaron una notable polémica en la prensa, sobre todo en ediciones digitales de Madrid, en la línea de lo expuesto por Jorge Sáenz de Ugarte en «Regreso al pasado: el testamento de la generación de la Transición», *El diario.es*, 9-I-2013.

Resume en el campus virtual lo fundamental de este debate acerca de la Transición y la necesidad de un relevo generacional. ¿Consideras que este debate tiene una posible traslación al ámbito de la cultura?

UN RÉGIMEN OBSOLETO

El franquismo era un régimen obsoleto cuando falleció el dictador. Tras las caídas de las dictaduras portuguesa y griega, España se convirtió en «una anomalía histórica» dentro del marco europeo y occidental. La parálisis política contrasta con la evolución económica y social de un país que, a partir de los años sesenta, había dejado atrás la autarquía cuartelaria de la posguerra. El desarrollismo de aquel período, basado en los ingresos derivados del turismo y la emigración, transformó la imagen económica, social y hasta urbanística de una España cuyo régimen político avanzaba hacia la obsolescencia. La longevidad del dictador produjo un estancamiento político por falta de alternativas aceptables para «las familias» del franquismo. La consecuencia fue una disociación cada vez más patente entre la inmovilidad del régimen y una sociedad progresivamente dinámica en diferentes aspectos, entre ellos el cultural.

La obsolescencia no se tradujo en un cuestionamiento mayoritario de la dictadura. Las movilizaciones de la oposición democrática fueron reiteradas, pero tuvieron una repercusión limitada por falta de apoyos en las clases medias, que disfrutaron de un creciente bienestar gracias al desarrollismo de los años sesenta. Sólo la enfermedad acabó con un dictador que murió en la cama y gozó de unos funerales en olor de multitudes. El franquismo carecía de futuro como régimen caudillista, pero la mentalidad que lo hizo posible estaba bien asentada en numerosos sectores de la sociedad.

La obsolescencia del período final del franquismo fue evidente en el ámbito cultural, sobre todo entre unos creadores cuya incomodidad resultó progresiva en un régimen de censura y limitaciones de todo tipo. Diversos analistas han llegado a la conclusión de que, cuando murió Franco, la cultura del régimen ya era un cadáver, incluso cabría hablar de hedor por su prolongada exposición al público. La metáfora anula los matices de la realidad y sólo es válida si nos atenemos a las aportaciones de calidad. A partir de los años sesenta, resulta difícil encontrar voces identificadas con el franquismo en los debates que marcaron el devenir de las letras y las artes. La dictadura dio por perdida una batalla que consideraba menor y, a pesar del mantenimiento

de la censura junto con otras medidas represivas, las aportaciones de los sectores democráticos se impusieron en un ámbito minoritario.

La carencia de impulso creativo de la cultura franquista durante los últimos años de la dictadura fue compatible con la permanencia y hasta el éxito de obras identificadas con la mentalidad del régimen. Superada la fase propagandística o de afirmación de la posguerra (años 40-50), el objetivo era recrear un franquismo aparentemente desprovisto de una carga ideológica o política. El cine y la televisión fueron los medios más utilizados –también controlados- para alcanzar este objetivo a causa de su carácter mayoritario. La presencia en los mismos de la huella franquista resultó tan exitosa como durante la Transición. Esta circunstancia explica que, en paralelo con la crisis de la dictadura, proliferaran las obras de ficción cuya nota común era la descalificación de la democracia y la añoranza del pasado. Su multitudinario éxito parecía ajeno a una labor propagandística y no supuso una aportación de calidad, pero evidenció la hegemonía cultural alcanzada por el franquismo, incluso durante los primeros años de la Transición. Al igual que sucediera con la prosa del personaje de Molière, numerosos españoles eran franquistas sin saberlo ni reivindicarlo.

Un error, tan habitual como comprensible, de los historiadores de la cultura es centrarse en los factores de cambio o evolución mientras obvian aquellos que determinan la permanencia de lo considerado como obsoleto. Esta circunstancia se manifiesta en la mayoría de los análisis sobre la cultura durante la Transición. Frente a la importancia concedida a los avances en un sentido aperturista o rupturista (lucha por la libertad de expresión, voluntad crítica y renovadora...), apenas encontramos referencias a las obras que evidencian la persistencia del franquismo bajo las capas de la farsa, el costumbrismo o el humor. El resultado es una distorsión de la realidad que, a su vez, dificulta la comprensión de las limitaciones o contradicciones de la Transición en otros ámbitos.

Esta disociación entre los factores de cambio y de permanencia ha ido limándose durante el posterior período democrático. El mesianismo de una cultura militante o el experimentalismo de quienes veían en la renovación constante una necesidad han dado paso a unas manifestaciones más propias de una experiencia de los lectores o espectadores relacionada con su tiempo

de ocio. A partir de los años ochenta, los conceptos de cultura y ocio han ido acercándose, incluso hasta la actual confusión de límites. Esta circunstancia ha podido restar valor crítico o testimonial a numerosas obras, pero también ha facilitado una creación literaria, teatral y cinematográfica menos decantada hacia los extremos. El mercado no ha eliminado la separación entre los diferentes niveles culturales, pero ha centrado una creatividad a la búsqueda de destinatarios sin la necesidad de prescindir de la calidad.

La actual revolución tecnológica ha culminado un cambio radical en la relación entre las manifestaciones de la cultura popular y aquellas donde se exige unos mínimos de calidad. Las primeras han quedado refugiadas en la omnipresente televisión –incluida su presencia en Internet–, que ha dejado atrás la programación de cine, teatro y música para centrarse en una propia cuyos formatos son exclusivamente televisivos. La relación entre la televisión y las artes o espectáculos se ha invertido con respecto a la situación de la Transición, aunque el fenómeno no es exclusivo de España. El público popular ha desaparecido de las salas de cine o de los teatros, a pesar de algunas excepciones progresivamente espaciadas. Esta circunstancia ha permitido subir el nivel medio de la programación, pero en unas manifestaciones culturales cada vez más minoritarias y sin apenas eco social. Condenadas, por lo tanto, a un ostracismo desvinculado de la centralidad cultural de anteriores épocas.

La actual libertad de los cineastas y los dramaturgos a la hora de orientar sus obras no supone un mayor grado de tolerancia, sino que pasa por la indiferencia con que suelen ser recibidas; aquellas que lo son, puesto que el número de estrenos teatrales de autores españoles contemporáneos ha disminuido drásticamente y la distribución del cine nacional, cuando consigue llegar a las pantallas, se ha restringido de manera alarmante hasta rozar el anonimato social. La situación es paralela en el mundo editorial, sobre todo a raíz de la actual crisis económica, cuya persistencia y gravedad está suponiendo una drástica disminución de las tiradas capaz de cuestionar la continuidad de los avances que en este sentido se registraron entre los años ochenta y los principios del actual siglo.

EJERCICIOS:

Tanto en YouTube como en el portal de RTVE puedes encontrar numerosas obras teatrales emitidas por televisión durante los últimos años del franquismo y la Transición. Este segmento de la programación televisiva ha desaparecido en la actualidad sin que haya mediado una argumentación. Localiza y consulta la grabación de *Doce hombres sin piedad*, de Reginald Rose, emitida por primera vez el 16-III-1973 y dirigida por Gustavo Pérez Puig. Esta emisión tuvo un especial eco crítico y popular. Actualmente, se considera un ejemplo de las posibilidades televisivas de un texto teatral, así como una oportunidad de ver en acción a doce de los mejores actores españoles del momento. Redacta un comentario crítico (2-3 ff.) haciendo hincapié en la posible virtualidad televisiva de la grabación de una obra teatral. Esta misma obra, adaptada al cine, la puedes encontrar en la Mediateca.

Fernando Vizcaíno Casas es el autor que mejor encarna la añoranza del franquismo durante la Transición. Sus novelas, escritas a una velocidad de vértigo y con indudable oportunismo, alcanzaron tiradas extraordinarias y varias de ellas fueron adaptadas al cine. Su éxito fue intenso, pero también fugaz y circunscrito a aquellos años. Hoy se puede considerar un autor olvidado. Busca y recopila información sobre este autor y sus obras en la hemeroteca digital o en cualquier portal de Internet. Resume y comenta los resultados en el campus virtual.

LA CENSURA

La censura fue una constante del franquismo que, instaurada en 1937, se prolongó hasta los inicios de la Transición. Su evolución a lo largo de estas décadas (normativas legales, composición de los comités de evaluación, criterios de actuación...) impide caracterizar una actuación uniforme para todo el período. Tampoco se aplicó por igual a las diferentes manifestaciones creativas, puesto que su dureza era acorde con la posible difusión de las obras analizadas. Durante los últimos años de la dictadura, la censura era rígida en RTVE y, algo menos, en la prensa de acuerdo con la ley Fraga (1966), pero se había flexibilizado en el cine y el teatro, mientras que la literatura disfrutaba de una libertad relativa gracias a su carácter minoritario. A mediados de los setenta, los libros prohibidos suponían una minoría y circulaban por vías alternativas sin excesivos problemas.

La desaparición de la censura (11-XI-1977) fue una petición unánime de los demócratas, pero también un motivo de desencanto porque les enfrentó con la realidad de la cultura española de la época. Durante décadas se había alimentado la ilusión de que las grandes obras literarias permanecían en los cajones a la espera de la libertad de expresión. La hipotética eclosión fue una quimera: la censura condicionó a los autores hasta el punto de interiorizar la autocensura, pero el margen de libertad alcanzado a partir de los años sesenta permitió la publicación y difusión, siempre minoritaria, de aquellas obras que sustentaron el discurso creativo e ideológico de la oposición al franquismo. La circunstancia se repite, con matices más restrictivos, en el cine y el teatro.

La libertad de expresión estuvo condicionada por múltiples episodios jurídicos, políticos y hasta terroristas durante la Transición. A pesar de la nueva legislación y el amparo constitucional, los periodistas pasaron por los juzgados a menudo, se produjeron secuestros de publicaciones, la extrema derecha atentó contra revistas (*El Papus*) y periódicos (*El País*) y episodios como los protagonizados por Pilar Miró (*El crimen de Cuenca*) o Els Joglars (*La torna*) probaron que los límites a la libertad de expresión todavía eran deudores de la herencia franquista.

Estos conflictos propiciaron reacciones de solidaridad y fueron compatibles con un clima de ilusión por las novedades que suponía la

desaparición formal de la censura. Clásicos como *El gran dictador*, de Charles Chaplin, pudieron exhibirse y durante unos meses se agolparon en la cartelera títulos que por su contenido político, moral o sexual habían permanecido prohibidos. Este aliento para la exhibición cinematográfica no se tradujo en una producción nacional acorde con la libertad de expresión. A pesar de algunas películas que lo intentaron, siempre en un ámbito minoritario y en condiciones precarias, el cine español tardó demasiado en reaccionar porque estaba en manos de una iniciativa privada sólo pendiente de la rentabilidad del «destape» y el posterior cine calificado «S». Sus espectaculares cifras, tanto de producción como de exhibición, se suman a las de subgéneros como el quinquí para revelar la realidad de la cultura de aquellos años.

La cartelera teatral también acusó la desaparición de la censura, que paradójicamente terminó con géneros como la revista o las variedades cuyo éxito era deudor, en parte, de un clima de represión sexual. El «teatro independiente» todavía era un movimiento pujante y, gracias a esa desaparición, pudo realizar su labor en circuitos paralelos sin las trabas administrativas que tanto le habían afectado, aunque en escasas ocasiones accediera a los escenarios comerciales porque los mismos permanecían mayoritariamente en manos de la empresa privada. Algunos autores de la disidencia o de la generación realista de mediados del siglo -«el exilio interior»- (Antonio Buero Vallejo, José M^a Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, José Martín Recuerda...) vieron sus obras estrenadas en buenas condiciones y hasta fueron reconocidos por el público. Durante la primera fase de la Transición se produjo una cierta euforia fruto del encuentro con lo esperado de manera ansiosa, pero este clima fue fugaz. Agotados los títulos que suponían una novedad o un homenaje, la cartelera volvió a mostrar las carencias de épocas anteriores porque la evolución del público fue lenta más allá de las reacciones fruto de la militancia, el oportunismo o la curiosidad. El teatro del exilio apenas tuvo alguna presencia aislada durante estas temporadas y la disidencia teatral del franquismo resultaba anacrónica cuando accedió a los escenarios, no contó con ayudas por parte de un teatro independiente que rechazó la figura del autor para privilegiar la creación colectiva y sus alternativas sólo se apuntaron en contadas ocasiones. Su producción pronto quedaría relegada al análisis en el ámbito académico, siendo en la actualidad el colectivo más estudiado y menos

representado. Véase al respecto el monográfico dedicado por la revista digital *Don Galán* (nº 3).

El cambio en la literatura ya se había producido durante la década de los sesenta, cuando las diversas modalidades del realismo propugnado por la disidencia dieron paso a otras estéticas, incluidas las experimentales o formalistas (novísimos en la poesía, Escuela de Barcelona en poesía, narrativa y cine...). La polémica entre estos vanguardistas y los realistas, fundamentalmente radicados en Madrid, evidencia la ausencia del franquismo como soporte de una corriente literaria con capacidad de estar en primera línea.

La muerte del dictador y la desaparición de la censura apenas modificaron el panorama literario, salvo por la proliferación de títulos oportunistas al calor de la democracia. Sólo novelas aisladas como *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, se beneficiaron de la nueva legislación para editarse en España, pero la literatura de calidad ya había emprendido el camino de la libertad antes de 1975. Los cajones no guardaban grandes obras a la espera de mejores tiempos. El consiguiente desencanto fue el fruto de un encuentro con una realidad cuyas creaciones distaban de satisfacer las ilusiones de una larga espera.

El desencanto se extendió hasta los inicios de los ochenta. La ya indicada aparición de un mercado cultural provocó la irrupción de una generación joven que dominaría durante esa década desde la poesía o la novela hasta la música pasando por el cine. La amenaza de la censura quedaba atrás en un clima de notable permisividad, pero surgía otra nueva: la derivada de unas leyes del mercado sólo sorteadas a veces mediante las ayudas o subvenciones públicas. Una vez desaparecidas o recortadas las mismas por la evolución económica o la alternancia política, dichas leyes se han mostrado mucho más contundentes que la censura a la hora de difundir o exhibir las obras. El cine español ejemplifica esta evolución, que también se repite en el teatro. Tal vez la literatura sortee mejor el problema, aunque padezca en este sentido los problemas derivados de una concentración empresarial de las editoriales y una disminución de los puntos de venta. No hay problema para concebir una obra, pero las posibilidades reales de hacerla

llegar al público son extremadamente limitadas cuando la oferta no responde a unas leyes del mercado que, de vez en cuando, dan alguna sorpresa.

EJERCICIOS:

Comenta y busca en los dos manuales incluidos en la bibliografía de la asignatura la confirmación de la siguiente afirmación de José-Carlos Mainer: «Con los dedos de la mano se pueden contar los descubrimientos de material inédito o desconocido: casi nadie había guardado nada en las gavetas».

En el portal de RTVE, concretamente en la sección A la carta, puedes consultar la serie *Imágenes prohibidas* (1994), que es el audiovisual más completo sobre la censura cinematográfica desde sus orígenes hasta la etapa final del franquismo. En el portal omegalfa.es, a su vez, puedes encontrar la edición del estudio sobre el tema de Román Gubern titulado *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Consulta el capítulo *Los censores de la apertura*, incluido en la citada serie, y redacta un resumen del mismo (2-3 ff.) con una reflexión acerca de las diferencias y similitudes entre la censura política y la actual, ejercida en nombre de las leyes del mercado.

ASIGNATURAS PENDIENTES

El título de una exitosa película de José Luis Garci, *Asignatura pendiente* (1977), pronto se convirtió en una metáfora para definir las carencias que cabía solventar con la llegada de la democracia. La pareja protagonista, mientras fuma y dialoga después de hacer el amor, realiza un recuento generacional de las mismas. Las oportunidades perdidas por culpa de la dictadura eran difíciles de recuperar. El tiempo de esas «asignaturas» había pasado para muchos españoles, pero la película apuesta por una recuperación, al menos en la medida de lo posible y centrada en lo individual.

La cultura española representaba una suma de asignaturas pendientes en los inicios de la etapa democrática. La primera era un sistema educativo con numerosas limitaciones o carencias y que, más allá de la enseñanza primaria, sólo abarcaba a una relativa minoría, a pesar de los avances registrados desde los años sesenta. La tarea a realizar por los gobiernos democráticos fue enorme y sólo se sustanció en la década de los ochenta, mediante una profunda reforma educativa y la extensión de la enseñanza obligatoria hasta unos niveles parecidos a los actuales. Esta circunstancia permitió un mejor y mayoritario acceso a la cultura, que contrasta con las paupérrimas cifras de la etapa franquista. Las reformas educativas y la mejora de la situación económica, superada la crisis de los setenta, propiciaron la proliferación de iniciativas culturales en un clima político que apostó por las mismas, aunque a veces lo hiciera con criterios cuestionables por su capacidad de manipulación.

Otra asignatura pendiente era la recuperación de las voces silenciadas durante la dictadura. La cultura discurrió en paralelo con la política y, de la misma manera que los protagonistas de la oposición al franquismo a menudo se vieron postergados durante la Transición y los inicios de la democracia, los autores del «exilio interior» fueron ignorados por un público y unos lectores que apostaron por voces nuevas. El antifranquismo nunca fue un rasgo de prestigio, ni siquiera un mérito, más allá de unos círculos reducidos. La democracia fue injusta en este sentido con quienes contribuyeron a hacerla posible, pero la circunstancia se repite en otros procesos históricos de diferentes países.

La recuperación de los autores postergados por su sentido crítico o carácter renovador fue fugaz (1975-1978), afectó al teatro y no tanto a la

literatura y, finalmente, dio paso a un olvido que a veces se tradujo en situaciones patéticas para esos mismos autores. Al silencio le sucedió el anacronismo de unas creaciones que llegaron demasiado tarde a los espectadores o lectores, cuyas preferencias a partir de los ochenta impedían la recuperación del pasado. «La movida», por ejemplo, era una voluntad de disfrute del presente incompatible con la memoria. Los afanes de la modernidad terminaron de arrumbar cualquier posibilidad de conectar con la tradición democrática en materia de cultura. El error de este salto en el vacío se percibe mejor cuando comprobamos el escaso legado de la movida que ha resistido el paso del tiempo.

Las voces del exilio no corrieron mejor suerte con la llegada de la democracia. Hasta la década de los sesenta permanecieron silenciadas en un país donde oficialmente no existían. Ni siquiera era posible mencionarlas, a pesar de su importancia histórica y creativa. A partir de esa década, el regreso de algunos exiliados permitió una relativa normalización, siempre en un ámbito minoritario, y hasta fue posible un éxito tan notable como el de Alejandro Casona en los escenarios. La novelística de Ramón J. Sender también obtendría poco después una buena respuesta de los lectores. No obstante, el goteo de apariciones de los exiliados apenas alteró el discurrir de la cultura durante la última etapa del franquismo. La distancia con respecto a los lectores o espectadores se convirtió a menudo en insalvable.

La situación del exilio y su cultura no varió sustancialmente con la llegada de la democracia. Los autores, encabezados por Rafael Alberti, pudieron regresar en su totalidad, las obras se editaron y novelistas como Max Aub por fin encontraron a sus lectores, pero el exilio ya era por entonces una cultura que, desde el punto de vista creativo, tenía más pasado que presente. Pronto se convirtió en materia de estudio, preferentemente universitario, hasta el punto de contrastar la atención prestada a la misma con su escasa incidencia en el panorama cultural del período democrático.

Los resultados de ambas asignaturas pendientes también contrastan con el de la sexualidad, que pasó a primer plano en diferentes manifestaciones creativas durante la Transición. Al margen de un resurgir de la novela erótica sin títulos demasiado notables, el fenómeno se extendió al teatro y, sobre todo, al cine, tanto el foráneo –la comedia erótica italiana arrasó en taquilla- como el

nacional. «El destape» fue una respuesta a la anterior represión similar a la que se produjera en tiempos de la II República, pero también un fenómeno que, en diferentes proporciones, recorrió las cinematografías de los países occidentales porque, a su manera, forma parte del movimiento de liberación sexual deudor del mayo del 1968. El resultado tuvo un mediocre valor creativo –sólo la nostalgia permite contemplar aquellas películas-, pero mostró que los españoles, a la hora de recuperar las asignaturas pendientes, distinguieron entre troncales y optativas. La sexualidad, con la voluntad de un disfrute, estuvo entre las primeras, mientras que la recuperación de las voces exiliadas o silenciadas permaneció en una categoría que algunos asocian con «las marías», no por su intranscendencia, sino por su carácter minoritario.

Las imágenes que se incorporan al imaginario colectivo nunca responden al azar. José Sacristán y Fiorella Faltoyano, los protagonistas del film de José Luis Garci, hablan de las asignaturas pendientes en una cama, desnudos y con un retrato de Lenin al fondo. La actual cultura, dominada en buena medida por un mercado al servicio del hedonismo, habría eliminado el retrato y hasta unos diálogos convertidos en verborrea para una mentalidad tan deudora de la síntesis que proporciona la imagen, aquella que responde a un criterio de calidad y creatividad.

EJERCICIOS:

Una simple búsqueda en Google a partir del «destape en España» permite consultar numerosos materiales bibliográficos y audiovisuales. Mención especial merece el documental emitido por Canal + y titulado *El destape en España*, que se puede consultar en Youtube y otros portales. Después de repasar estos materiales, acude a las personas de 55-70 años que tengas cerca y pregúntales al respecto: recuerdos de aquellas películas, revistas y obras teatrales, nombres de sus intérpretes, anécdotas vividas... Los resultados debes incluirlos en el campus virtual y abriremos un debate al respecto.

Teclea “exiliados españoles” en la hemeroteca digital de ABC para el período comprendido desde el 1-1-1940 hasta el 31-XII-1959. ¿Cuáles son los resultados? ¿Cuál sería la justificación de los mismos? Puedes contrastar esta

prueba con el capítulo que dedico al exilio en mi libro *Usted puede ser feliz* (Barcelona, Ariel, 2013).

Intenta localizar en tu localidad algún «lugar de la memoria» dedicado a cualquier persona, hecho o movimiento relacionado con el antifranquismo. Comenta los resultados en el campus virtual

MEMORIA Y OLVIDOS

La Transición es un motivo para el debate. Frente a quienes consideran que fue posible gracias al olvido, pactado o impuesto, del franquismo y sus responsabilidades, otros piensan que la memoria del pasado, el recuerdo del enfrentamiento civil, fue la clave para alcanzar el consenso que permitió avanzar desde la dictadura a la democracia. Algunas voces incluso cuestionan que ese avance haya sido culminado.

El debate se ha trasladado al papel de la ficción en la recuperación de la memoria histórica acerca del franquismo. Desde los inicios de la etapa democrática, la literatura, el cine y, en menor medida, el teatro han aportado obras capaces de alimentar esa memoria. El proceso se ha producido en paralelo con la labor de los historiadores y, aunque desigual en sus resultados y discontinuo en su cronología, el balance permite disponer de un conjunto de obras para conocer lo sustancial del franquismo. Tal vez falte en este sentido una referencia bibliográfica indiscutible, pero las habitualmente consultadas suponen un conjunto de acercamientos interesantes al pasado cercano.

El citado debate a menudo confunde la existencia de esa producción con la recepción de la misma. Salvo en algunos casos muy concretos donde los rasgos sentimentales o emocionales son frecuentes (Dulce Chacón), las obras que abordan el pasado desde una perspectiva crítica apenas han gozado de una buena respuesta popular. La mayoría de los españoles de la Transición estaban dispuestos a olvidar en nombre de la memoria. Esta paradoja continuó durante los años ochenta, cuando la consigna era una modernidad incompatible con la mirada hacia atrás, a una España en blanco y negro que parecía agorera entre los colorines de «la movida». El relato de la Transición se había oficializado al margen de cualquier antecedente conflictivo.

La evolución del país durante esta década estuvo repleta de alicientes que gozaban de la práctica unanimidad como la incorporación a los organismos europeos (1986). La consiguiente euforia se extendió hasta 1992 (Olimpiadas, Expo...) porque la ilusión del futuro no invitaba a enfrentarse con el pasado y sólo cuando llegó la posterior crisis (1993-1997), en un clima de descomposición de la mayoría hasta entonces gobernante, empezaron a surgir voces críticas con una respuesta positiva. El posterior movimiento por la

recuperación de la memoria histórica, protagonizado en su mayoría por activistas no identificados con la citada mayoría y de una nueva generación, marcó un punto de inflexión que culminaría con una descafeinada ley impulsada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, pero sin contar con excesivos apoyos en una sociedad más proclive al olvido que a la memoria.

Los primeros años de la Transición fueron combativos y críticos en una ficción urgida por la necesidad de abordar temas hasta entonces prohibidos. Películas como *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino, se estrenaron con éxito después de varios años de problemas con la censura, novelas como *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, pudieron editarse en España y contar con una posterior adaptación cinematográfica de Vicente Aranda y autores como Fernando Fernán-Gómez, un adolescente de la guerra civil, compartieron en un escenario los recuerdos de una generación dramáticamente condicionada por el conflicto y el posterior franquismo: *Las bicicletas son para el verano* (escrita en 1978 y estrenada en 1982). Junto a estas creaciones reconocidas por el público y la crítica, se sucedieron por entonces las iniciativas en un clima de improvisación que permitió un notable margen de libertad. Algunos de sus testimonios, imperfectos o precarios por falta de medios, cuestionan el relato oficial de la Transición. Un ejemplo es *Después de...* (1983), de Cecilia Bartolomé.

La descomposición de la política cultural del franquismo, la improvisación o las urgencias que en este ámbito presidieron las actuaciones del gobierno durante la Transición y la irrupción de numerosas, y a menudo fugaces, voces configuraron un panorama tan caótico como sugerente donde todo parecía posible en el marco de la recién estrenada libertad. La calidad queda a veces suplida por la espontaneidad, que se echaría de menos a partir de los años ochenta cuando la cultura se “normalizó”.

Al entusiasmo de 1975-1978 le sucedió «el desencanto» antes de finalizar la Transición y, una vez llegado el PSOE al gobierno (octubre de 1982), los organismos públicos tomaron la iniciativa en materia cultural y creativa. La apuesta fue rotunda. Esta circunstancia tuvo consecuencias positivas: mejora de las infraestructuras, apoyos a los creadores, organización de actividades por parte de las distintas administraciones... La revitalización

fue intensa, pero condicionó en exceso la orientación de una cultura cada vez más uniforme y oficialista. Una de sus características fue el olvido del pasado inmediato para sumarse a la consigna de una modernidad sin raíces y el ocultamiento de los aspectos más conflictivos del presente. A cambio, se ganó en calidad y presentación gracias a la mejora de los medios puestos a disposición de los creadores.

La orientación de la cinematografía nacional tras la aprobación de la ley Miró provocó la desaparición de numerosas productoras y su concentración en aquellas que podían abordar importantes proyectos, siempre con ayudas públicas y con un espectacular incremento de costes. La progresiva desaparición del Teatro Independiente como movimiento renovador y la integración mayoritaria de sus miembros en la Administración marcó el final de una época cuando la iniciativa pública tomó el relevo de las novedades en los escenarios. Por último, cabe recordar la apuesta de las editoriales por los jóvenes literatos hasta el punto de convertir la juventud en una categoría creativa. Todas estas circunstancias se mezclaron en una cultura que se abrió, de manera entusiasta y a veces positiva, a las leyes del mercado.

La España de los ochenta avanzó hasta cotas de bienestar impensables en un país que rozaba el tercermundismo durante la Transición. El optimismo resultante se tradujo en una cultura hedonista, individualista y satisfecha donde no cabía la memoria histórica, y menos de un período tan oscuro como mediocre cuyas responsabilidades andaban muy repartidas. La recuperación del pasado, su análisis desde una perspectiva crítica y a través de la ficción, tuvo que esperar la alternancia política (1996) y, sobre todo, la aparición de una generación de autores dispuesta a desbloquear la versión oficial de la Transición y otros episodios de la España contemporánea. Mientras tanto, siempre hubo voces críticas que no se sumaron al entusiasmo de la recién estrenada democracia.

EJERCICIOS:

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo del novelista Rafael Chirbes: «Enseñar al lector los mecanismos de funcionamiento del grande e inabarcable juego de la vida en unas cuantas páginas no es otra cosa que enseñarle a mirar el mundo desde un lugar. La coherencia de una mirada y su capacidad para apostarse en otro lugar son las grandes virtudes de un texto literario. Son el regalo que nos ofrece un gran novelista. En esa coherencia está su fuerza; la fuerza con la que el relato privado se convierte en competidor del relato público que es la historia».

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Mario Vargas Llosa: «Organizar la memoria colectiva; trocar la historia en instrumento de gobierno encargado de legitimar a quienes mandan y de proporcionar coartadas para sus fechorías es una tentación congénita a todo poder. Los Estados totalitarios pueden hacerla realidad. En el pasado, muchas civilizaciones la pusieron en práctica».

Repasa las obras teatrales, literarias y cinematográficas que conozcas acerca del franquismo. ¿Cuál es tu imagen, a través de la ficción, de aquella época? Escribe tus conclusiones en el campus virtual.

LAS LEYES DEL MERCADO

La Transición coincide con un período de crisis económica. Esta circunstancia se vio agravada por la inestabilidad en las normas y leyes que regulaban la actividad cultural y la progresiva desaparición o colapso de los organismos de la administración franquista relacionados con la cultura. La empresa privada todavía predominaba en este ámbito y, lejos de apostar por lo innovador, propició productos tan oportunistas como fugaces con un denominador común: sexo o política, reducida ésta a la farsa que pretendía descalificar la democracia como régimen. Esta tendencia se manifestó en la narrativa —el éxito de las novelas de Fernando Vizcaíno Casas fue espectacular—, los escenarios —las farsas se convirtieron en mítines gracias al calor del público— y las pantallas, donde la nostalgia del franquismo apenas se disimulaba con un humor grotesco con la colaboración, entre otros, de directores con prestigio (Rafael Gil, por ejemplo).

En este panorama, la irrupción de una cultura democrática fue posible gracias a iniciativas con más voluntad que medios y destinadas a un público preferentemente joven y urbano. El Teatro Independiente permaneció activo y pujante durante los primeros años. Sus grupos, encabezados por Els Joglars, Tábano, TEI, La Cuadra... alcanzaron algunos éxitos, pero fueron pocos los colectivos capaces de adaptarse a las nuevas exigencias una vez desaparecida la dictadura como enemigo común. La crisis generacional de los protagonistas se sumó a las dificultades para ofrecer un espectáculo digno en su puesta en escena ante un público que, poco a poco, recuperó esta condición dejando atrás la militancia como base del asentimiento. Este nivel de exigencia provocó deserciones, abandonos y la necesidad de replantear los objetivos. La opción mayoritaria fue la integración en el teatro público o comercial. La producción de este último se dignificaría a partir de los años ochenta gracias, entre otros motivos, a unos profesionales con un bagaje innovador en su formación. El cambio fue positivo, aunque en paralelo disminuiría la actividad de las empresas privadas por la dificultad para competir con las compañías de titularidad pública, cuya irrupción provocó un importante aumento de los costes. El público, por otra parte, alcanzó un nivel de exigencia que tampoco podía ser satisfecho desde la iniciativa privada al margen de los grandes circuitos.

El cine permaneció en manos privadas durante la Transición y todavía gozó de una notable pujanza pocas veces traducida en títulos nacionales de calidad. La desaparición de las salas era un fenómeno circunscrito por entonces al ámbito rural y los circuitos cinematográficos permitían rentabilizar una gran cantidad y diversidad de películas. Los costes de producción, por otra parte, todavía eran modestos y se crearon nuevas empresas de difícil viabilidad económica, pero que dieron la oportunidad de debutar a los cineastas y los intérpretes de una generación que triunfaría en los ochenta.

La edición literaria consolidó un cambio empresarial anterior a 1975 que le permitió permanecer, hasta cierto punto, al margen de los vaivenes de la Transición. La avidez de conocimientos fue un fenómeno de la época después de décadas de oscurantismo. Sin embargo, los lectores tenían por entonces urgencias que no se solían corresponder con la ficción. En 1975 se editaron 17.727 libros y en 1982 la cantidad ascendió a 30.127, pero este espectacular aumento no tuvo un correlato en las obras literarias. Al margen de éxitos como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza y una novela considerada como un punto de inflexión en la narrativa del período democrático, la mayoría de las obras destinadas al lector culto procuraban informar acerca de los temas censurados durante la dictadura. Santiago Carrillo, por ejemplo, fue el responsable de un *best seller* con un ensayo sobre el eurocomunismo. Por otra parte, la proliferación y el dinamismo de las publicaciones periódicas de la época, especialmente un semanario como *Interviú* que llegó al millón de ejemplares, también supusieron una considerable competencia para la ficción literaria. La época demandaba agilidad, rapidez y oportunismo, tres rasgos más propios de las revistas que de las editoriales.

La poesía no alumbró nuevas voces capaces de superar un ámbito minoritario, pero los cantautores se convirtieron en los poetas del momento. Sus recitales fueron un ritual donde la militancia, la poesía y la solidaridad, a menudo generacional, se entremezclaron con una considerable aceptación. Joan Manuel Serrat, por ejemplo, combinó la divulgación de poetas -Antonio Machado y Miguel Hernández, fundamentalmente- con sus propias creaciones, que pronto fueron aceptadas como poemas capaces de sintetizar una época.

Estos fenómenos fueron tan intensos como condenados a la fugacidad o la reconversión una vez asentada, con problemas, la etapa democrática. La

estabilidad política de los gobiernos de Felipe González coincidió con una considerable mejoría económica a partir de mediados de los ochenta. Estas circunstancias propiciaron la aparición de un mercado cultural hasta entonces apenas desarrollado en algunos sectores creativos: «En democracia, la literatura se abrió sin vergüenza al mercado, el sistema literario se hizo más estratificado y diverso, la palabra negocio dejó de ser malsonante y los contratos ganaron un protagonismo que no habían tenido en la etapa heroica» (Domingo Ródenas).

La administración pública llevó la iniciativa en el teatro y el cine hasta el punto que resultó imposible la competencia para numerosas empresas privadas, al margen de las radicadas en las grandes capitales o los grupos que se vincularon a circuitos paralelos. Los costes de producción aumentaron de manera exponencial y el mercado se hizo más exigente por la presión de un público ya acostumbrado a comparar. La necesidad de contar con ayudas o subvenciones se generalizó con el consiguiente peligro de uniformidad, formalismo y falta de sentido crítico, aunque mejoraron los parámetros de calidad. La normalización, con sus ventajas e inconvenientes, sucedió al caos de la Transición.

La producción editorial registró un importante incremento a partir de los ochenta hasta superar los cincuenta mil libros publicados al año (1992), a pesar de que en esta fecha el 42% confesaba no leer nunca y el 63% no compraba libros. La evolución fue consecuencia de la mejora del nivel de lectura, la extensión de la educación y la aparición de grandes y profesionalizadas empresas que sustituyeron a las iniciativas individualistas en este sector. La tradicional figura del editor queda relegada a temáticas o géneros minoritarios. La novela terminó de consolidarse como el género hegemónico (casi único a efectos de las ventas) y, por primera vez en España, un grupo relativamente numeroso de autores pudo profesionalizarse. La novedad redundaría en una mejora de las condiciones de la creación, gracias a un progresivo aumento de las ventas que también se extendió a las obras de calidad y las conexiones de los grupos editores con otras empresas (periodísticas, audiovisuales...) del sector cultural o comunicativo. La consiguiente sinergia fue un ejemplo de la progresiva incorporación a los parámetros de la cultura occidental.

EJERCICIOS:

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Domingo Ródenas incluido en su manual de historia literaria:

«Con el final de la etapa heroica y de vanguardia civil, empezó la nueva vida de una cultura literaria ya sujeta a los parámetros de cualquier democracia capitalista, donde las baratijas, los subproductos y la plena banalidad se mezclaban con literatura de alto bordo, y todo bajo un mismo rasero dictado por el mercado y sus sinergias. Esa transformación estimuló en numerosos intelectuales la quejumbrosa protesta por la desjerarquización y la nivelación social de la cultura de acuerdo con datos externos manejados en claves hostiles (como las ventas). Era una nueva sociedad, promiscua y caprichosa por definición, altamente expuesta a la publicidad y a la información en flujo continuo; y ahí vivió el público natural tanto del poeta exquisito y hermético como del novelón sentimental, la trama policíaca y la ambientación histórica y amena. La condición de esa sociedad, que ya no era sólo española, fue llamada posmoderna».

¿Qué entiendes por “desjerarquización”? Describe algún ejemplo en el campus virtual.

Analiza el siguiente párrafo de Domingo Ródenas incluido en su manual de historia de la literatura y coméntalo en el campus virtual aportando ejemplos de tu propia experiencia:

«La absorción de editoriales con largos años de ejecutoria y crédito literario por parte de magagrupos de comunicación no ha dejado de crecer hasta nuestros días, ampliando sus divisiones de negocios hasta la participación en televisiones o en otros mercados alejados del libro. El efecto más dañino en términos estéticos ha sido la superpoblación de una librería con volúmenes pensados para el consumo rápido y presuntamente inocuo, de modo que el espacio público en el que compite la literatura exigente ha tenido que inventar sus propios métodos de difusión y publicidad, como cualquier otra mercancía».

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Jordi Gracia en su manual de historia de la literatura:

«La vida literaria española aprenderá por entonces a soportar e interpretar hechos nuevos y masivos: tanto la producción comercial como la ambición literaria viven bajo las leyes de un mercado que es caprichoso, justo o muy desequilibrado, que eleva ficticiamente la cotización de los escritores o que halla sus métodos de autorregulación para detectar en el inmenso mar de publicaciones lo que es literariamente valioso, lo que es comercialmente eficiente y, por fin, la infrecuente confluencia de ambas cosas en un mismo título o autor».

¿Podrías indicar un ejemplo de esa «infrecuente confluencia»?

Pese a la desaparición de la censura, el libro sufre una serie de transformaciones debidas a la intromisión de lectores previos a la publicación. Además del primer filtro importante, consistente en la decisión editorial de publicar o no una obra, hay que considerar que el lector selecciona un libro de entre una multitud de títulos, condicionado por la publicidad, por las críticas en prensa, por la valoración de conocidos y libreros, y aun por la ubicación del volumen en los centros de ventas.

Recuerda tus últimas compras de libros e indica en el campus virtual las razones que las motivaron.

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de José-Carlos Mainer (2005): «No es éste el lugar de balances, pero conviene recordar que la subrogación de la cultura al Estado ha venido determinada por bastantes cosas más que una convergencia de intereses entre políticos ambiciosos e intelectuales en busca de un arrimo propicio: el precio de la cultura es cada vez mayor y el público se ha acostumbrado a un nivel de exigencia –exposiciones, retrospectivas, catálogos lujosos, ediciones facsimilares, internacionalización de los patrimonios culturales...-, de forma que solamente el erario público puede garantizar la satisfacción de esa creciente bulimia cultural».

Ocho años después, ¿consideras compatible esa «creciente bulimia cultural» con la actual política de recortes? ¿Qué consecuencias se derivan de esta situación?

LA NARRATIVA

La visita a la sección de libros de una gran superficie clarifica la demanda efectiva y actual de los distintos géneros, incluso relativiza la importancia de los mismos al margen de la historia literaria. Frente a la práctica desaparición de las obras poéticas o teatrales –sólo encontramos algunos clásicos por su condición de lectura escolar, mientras que los contemporáneos se venden en unas pocas librerías especializadas-, la hegemonía de la novela se ha convertido en un monopolio. Las secciones de esas librerías dedicadas a la ficción literaria no se corresponden con la clásica división en géneros, sino con modalidades de la propia novela o las lenguas en las que se ha escrito. Así podremos consultar las novedades en una dedicada a la novela juvenil o histórica, al tiempo que cada vez son más frecuentes las secciones donde el rótulo de una literatura extranjera en realidad se corresponde con el de una novela extranjera.

Esta hegemonía comercial (ventas, promociones, publicidad...) tiene un correlato en la atención preferente dedicada a la novela en los suplementos literarios de la prensa o en cualquier publicación donde encontremos reseñas de las novedades. La afirmación también es válida para los programas de radio y televisión dedicados a la literatura. El fenómeno cuenta con numerosos antecedentes históricos desde el siglo XIX y una justificación que suele relacionarse con la ductilidad del género para adaptarse a cualquier cambio histórico o cultural. Sin embargo, la citada hegemonía nunca había sido tan rotunda y está a punto de desplazar a los demás géneros hasta lo residual o integrarlos como parte de ese cajón de sastre que es la novela, al margen de lo estipulado por los teóricos.

La novela española necesitaba una profunda renovación cuando se inició la Transición y, sobre todo, salir del previsible desconcierto de un final de período. Todavía por entonces triunfaban en las listas de ventas autores como José M^a Gironella, José Luis Martín Vigil o Ángel M^a de Lera. Los tres escribían en una clave acorde con los tiempos del franquismo, aunque mantuvieran posturas divergentes con respecto al mismo. Pronto quedarían olvidados como tantos otros que pasaron con sorprendente rapidez del estrellato al ocaso. Los tiempos demandaban un nuevo tipo de novelista, que tampoco podía ser el del

realismo social –ya agotado desde el punto de vista creativo- o el del experimentalismo, que tanto se prodigó desde finales de los sesenta entre la incompreensión de la mayoría de los lectores. Mientras tanto, los autores sudamericanos (García Márquez, Vargas Llosa...) empezaron a triunfar en España con las obras del «boom», que ayudaron a recuperar el interés por el relato sin menoscabo de los aspectos formales.

La Transición como período histórico siempre anduvo a la búsqueda de un relato, pero el mismo no lo encontró en la novelística, salvo algunos apuntes de las obras de Manuel Vázquez Montalbán o Francisco Umbral, que combinaron sus facetas periodísticas y literarias con voluntad de notarios de una realidad cambiante. Mientras se sucedían los éxitos de ventas de Fernando Vizcaíno Casas con su añoranza del franquismo, la generación de novelistas de la democracia tardó en cuajar, aunque su primera obra, *La verdad del caso Savolta*, apareciera en coincidencia con la muerte del dictador. Eduardo Mendoza obtuvo una notable respuesta de los lectores y una excelente valoración crítica. Esta circunstancia de equilibrio sentaría las bases de una nueva novelística que apostaba por la recuperación del argumento, por el placer de contar historias capaces de interesar a colectivos que se acercaban a la literatura sin necesidad de pertenecer a un círculo de iniciados. Frente a las miserias editoriales evocadas por autores como Pío Baroja, por primera vez apareció una nómina de novelistas profesionalizados, de calidad y con respaldo de los lectores: Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Luis Landero, Javier Cercas..., sin menoscabo de autores todavía creativos como Miguel Delibes o fenómenos editoriales como los de Arturo Pérez-Reverte y Almudena Grandes.

Según Mar Langa y Ángel L. Prieto, en la novela de la Transición hay una recuperación del argumento, frente al experimentalismo formal del período anterior, y se percibe una falta de proyecto colectivo en consonancia con la cultura posmoderna que cuajó a partir de los años ochenta. Esta circunstancia implica una multiplicación de tendencias narrativas que la crítica ha pretendido agrupar por sus temas (narrativa autobiográfica, mítico-fantástica, histórica, erótica, metaficticia, costumbrista), por su forma (epistolar, dialogada) o por su tono (intimista, lírica). Mucho más rotundas y sencillas son las divisiones

impuestas por las necesidades de promoción y ventas, aunque a veces contradigan aspectos fundamentales de los subgéneros.

Esta diversidad se corresponde con la variedad de lectores –la tipología de los mismos responde a múltiples variables- y no impide que las novelas de la Transición compartan ciertos caracteres: tendencia a la brevedad, historias cerradas, profusión de diálogos, escasez de interrupciones discursivas, adopción de argumentos realistas en línea con la recuperación del placer de narrar, e inclusión de procedimientos psicológicos y experimentales (contrapunto y acciones paralelas) y de técnicas visuales heredadas de la televisión y del cine.

La diversidad es un rasgo del género y se ha intensificado a lo largo de las últimas décadas. Una visita a los estantes de las novedades especialmente promocionadas revela tendencias que cambian como las modas de temporada. La novela histórica, más bien un sucedáneo de la misma, ha triunfado durante varios años como un producto capaz de proporcionar dos objetivos por el precio de uno: entretenimiento y cultura, aunque la segunda se reduzca habitualmente a una serie de lugares comunes. Y junto a una novela que puede ir desde el antiguo Egipto –Terenci Moix triunfó con sus recreaciones de este mundo de pirámides- hasta la guerra civil, siempre vista desde una perspectiva «humana», podemos encontrar la última novedad de una saga de vampiros adolescentes o libros de autoayuda que optan por una apariencia narrativa.

Los manuales acerca de la narrativa contemporánea acaban siendo un listado, más o menos ordenado, donde encontramos obras y autores de interés, pero carentes de unas líneas capaces de agruparles. El lector que pretenda una referencia de autoridad a la hora de seleccionar puede tener, por lo tanto, serios problemas, aunque también contará con la seguridad de encontrar una novela acorde con sus intereses. La actual fase de las leyes del mercado cultural no busca a un lector que se sienta identificado con un colectivo, sino a uno satisfecho en sus necesidades individuales. No obstante, a través de la presión publicitaria y comercial reduce la elección estrictamente individual a lo marginal. Un lector que busca por su cuenta a la hora de elegir un libro es, para la industria editorial, un comprador imprevisible y poco rentable.

Los intentos de definir la novelística posmoderna han llevado a subrayar su tendencia a lo imaginativo y lo lúdico, con predominio de los espacios urbanos y presencia de un nuevo tipo de realismo en el que tienen cabida elementos como el mito, lo inexplicable y lo fantástico. La recuperación del argumento no impide la utilización de ciertos recursos más o menos vanguardistas, pero acaso el rasgo fundamental sea la conexión entre lo vital y lo literario. De este modo se entiende el peso de la oralidad, la influencia de los textos populares, el cine y los medios de comunicación social, así como la importancia del humor.

No obstante, esa supuesta novelística posmoderna es una suma de obras heterogéneas y cualquier rasgo puede ser contrapuesto con la presencia de su contrario. Ante semejante tesitura, el historiador deberá esperar la selección deparada por el tiempo y, mientras tanto, el profesor se limitará a orientar una búsqueda que, en última instancia, siempre será personal.

EJERCICIOS:

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Jordi Gracia incluido en su manual de historia de la literatura:

«Los lectores lo son a menudo de muy pocos e idénticos títulos, siguiendo el modelo de difusión y consumo que se da en el sector cinematográfico: la promoción de pocos títulos capaces de movilizar a grandes cantidades de personas con campañas de publicidad costosísimas han llegado también a la literatura. La expansión de la lectura es, sin embargo, un hecho social indiscutible. La lectura es mayoritariamente de novela y unos pocos títulos acaparan las listas de libros más vendidos».

¿Puedes contar en el campus virtual la experiencia de haber leído una obra de éxito y bien promocionada? Las razones de la elección, la valoración crítica...

Avanzada la democracia, la libertad creativa de los narradores dio lugar a una gran diversidad técnica y temática, que permitió la convivencia de los subgéneros codificados, históricos y policíacos sobre todo, con planteamientos testimoniales, intimistas y ensayísticos. Esta heterogeneidad se puede

interpretar como un indicio de su falta de rumbo y de compromiso o como una muestra de la riqueza de una prosa apasionada por contar historias. Visita una librería o recuerda tus experiencias en la misma para aportar ejemplos de la actual heterogeneidad en la oferta narrativa. A partir de esas experiencias señala las posibles razones de la hegemonía de la novela frente a los demás géneros.

Analiza y comenta el siguiente párrafo de Santos Alonso: «A partir de 1982, cuando el vacío ideológico y la falta de compromiso se manifestaron de modo ostensible, la dicotomía entre progresismo y burguesía fue desapareciendo. Y eso se manifestó también en la literatura. Los años de la literatura ideologizada eran ya historia y cabía esperar una etapa de distensión ideológica acorde con el ambiente, pues el lector se inclinó por un tipo de literatura que fuera sobre todo literatura y no instrumento político. Los novelistas de la Transición, la generación del 75 que entraba entonces en su madurez, se la ofrecieron sustituyendo el fondo político y social por otro muy distinto en el que los personajes, ajenos a la reivindicación de libertad colectiva, de la cual ya gozaban, expusieron la falta de su propia libertad individual, la búsqueda de su identidad y el anhelo por clarificar el lugar de su destino en el mundo».

Repasa tus últimas lecturas de novelas e indica si en las mismas había un fondo político y social que tuviera un protagonismo narrativo.

EL TEATRO

En torno a 1975, la disociación entre el teatro comercial y aquellas manifestaciones teatrales que propugnaban, desde diferentes presupuestos, una renovación en los escenarios era total, sobre todo más allá de algunos círculos relacionados con Madrid o Barcelona. En una ciudad de provincias como Alicante, los teatros todavía solían acoger los géneros que triunfaron durante el franquismo: variedades, revistas, comedias, zarzuelas y algún drama como contrapunto de prestigio. Autores como Antonio Buero Vallejo o, más tarde, Antonio Gala no llegaban apenas a estas capitales porque no formaban parte de las giras de las compañías. Cuando se habla de estos dramaturgos vinculados con la disidencia o no identificados plenamente con el régimen debemos tener en cuenta que su presencia se suele circunscribir a Madrid y poco más. La censura les permitía estrenar a sabiendas de la escasa circulación de sus obras por, entre otros motivos, la debilidad de una demanda específica de este teatro por parte del público.

Mientras tanto, hasta en esas mismas ciudades provincianas fueron surgiendo iniciativas paralelas a una empresa privada en declive por el progresivo anacronismo de su oferta –fenómenos como el de Alfonso Paso no tuvieron continuidad o sustitución, a pesar de algunos émulos (Juan José Alonso Millán)- e incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos. Los grandes teatros estaban de hecho vetados para esa renovación y fue preciso crear circuitos paralelos (colegios mayores, centros vecinales, parroquias, plazas...), que, a pesar de sus carencias, funcionaron durante los primeros años de la Transición gracias a la pujanza del Teatro Independiente, con ramificaciones en todos los rincones, y el interés de un público entusiasta, participativo y completamente diferenciado del que asistía a los teatros, que muchas veces acabaron programando sesiones cinematográficas para completar su oferta.

La democratización de las instituciones locales a partir de 1979 y el impulso a los circuitos teatrales dado desde el Ministerio de Cultura durante los años ochenta cambiaron por completo esta situación. Los empresarios de local vendieron sus vetustos teatros, que pasaron a menudo a una titularidad pública y mejoraron notablemente su infraestructura. Esa titularidad (ayuntamientos, diputaciones, cajas de ahorros...) buscó a menudo la colaboración con los

sectores más inquietos de cada comunidad. Pronto se estableció un punto de encuentro que, por una parte, dignificó y actualizó la cartelera con criterios de continuidad y estabilidad empresarial. Por otra parte, su oferta provocó la progresiva desaparición de los circuitos paralelos, aunque se mantuvieron las representaciones en espacios alejados de los teatros convencionales y auspiciadas por las instituciones locales o autonómicas.

El precio de este desembarco de la iniciativa pública fue la neutralización crítica de buena parte de lo representado por entonces en los escenarios. Al margen de algunos títulos aislados y no siempre afortunados, durante los años ochenta al historiador le cuesta encontrar una producción vinculada con los problemas de aquella España. La alternativa hegemónica fue un teatro formalista, de gran empaque escenográfico, hermoso como espectáculo, fundamentalmente lúdico y centrado en unos autores entre los que no solían contar los españoles y contemporáneos. No obstante, y gracias a las compañías estatales, fue posible no ya la recuperación, sino la representación en las debidas condiciones de los grandes postergados: Federico García Lorca y Valle-Inclán, especialmente, que en los ochenta vivieron un esplendor que nunca habían conocido.

Este impulso público al teatro empezó a entrar en crisis a mediados de los años noventa, aunque la alternancia política no se tradujo en un cambio radical del modelo, cuya debilidad pasaba por el cortoplacismo: invertir a la busca de efectos inmediatos (programación) y desatender los aspectos formativos, de intérpretes y espectadores, que siempre requieren más tiempo. La labor ya estaba básicamente realizada: locales renovados, circuitos establecidos, ayudas periódicas, festivales especializados en distintos aspectos de la producción... Sin embargo, la progresiva desatención de las instancias públicas sacó del letargo a quienes propugnaban alternativas renovadoras y críticas. Así surgieron fenómenos como el de las salas independientes como pequeños espacios destinados a la innovación o la aparición de empresas privadas que se centraban en la producción y, a veces, se hacían cargo de la programación de un local. Al mismo tiempo, hubo un progresivo reconocimiento del error cometido al subordinar todo al apoyo de la administración pública.

Mientras tanto, los dramaturgos españoles han tenido enormes dificultades para llegar a los escenarios y, por supuesto, son prácticamente

desconocidos para el público, incluso el culto o interesado por los espectáculos. Al margen de nombres aislados como José Luis Alonso de Santos y, dentro de otra generación, Sergi Belbel, Jordi Galceran o Juan Mayorga, el autor teatral ha quedado sumido en el anonimato. Su relevancia social es nula. El cambio en este sentido ha sido brutal con respecto a otros períodos históricos. Ni siquiera cuando sus obras se estrenan sus nombres aparecen como posible reclamo para los espectadores. La publicidad de cualquier local es indicativa de esta desatención que también se traslada a los medios de comunicación y editoriales.

No obstante, a principios del siglo XXI esta situación fue compatible con un notable aumento de la asistencia al teatro, sobre todo en Madrid o Barcelona y en relación con géneros como el musical, que pasó de la inexistencia en España a copar los mejores locales de la capital. La influencia de la televisión en la proliferación de otro género, los monólogos cómicos, también insufló optimismo a las taquillas. El argumento más repetido es que el teatro, por ser un espectáculo en directo no sujeto a posible piratería informática, resistía mejor la competencia de las nuevas tecnologías, a diferencia del cine o la música. Sin embargo, la actual crisis económica y algunas medidas gubernamentales han incidido notablemente en un descenso de las taquillas, el empobrecimiento de la oferta y la desaparición de numerosas compañías. Trazar líneas de identificación en una cartelera de estas características resulta una tarea compleja. Los futuros historiadores del teatro hablarán de una heterogeneidad donde resulta difícil encontrar el correlato escénico de nuestro presente, salvo excepciones.

EJERCICIOS:

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo del manual de Ángel Luis Prieto de Paula y Mar Langa poniéndolo en relación con las obras de José Luis Alonso de Santos y José Sanchis Sinisterra que se incluyen entre las lecturas obligatorias:

«La dicotomía entre las fórmulas del teatro independiente y las del comercial que, salvo excepciones, habían marchado desconectadas y en paralelo durante el tardofranquismo y en los primeros años de la democracia, terminó

deshaciéndose mediante una síntesis en que convergen los rasgos de unas y otras. Para ello fue preciso, desde el lado del teatro independiente, renunciar al prurito experimental sin otra finalidad que la ruptura, y al desdén sin matices hacia un teatro popular y tradicional identificado con los tópicos de la España del género chico; y desde la perspectiva del teatro comercial, entender que la pretendida anuencia del público no puede ser el único rasero para regular el nivel de calidad de las obras ofrecidas.

Indica en el campus virtual las obras de teatro que hayas visto durante la temporada 2012-2013. ¿Qué motivos te llevaron al teatro en tales ocasiones? ¿Cuál fue tu mejor experiencia como espectador/a en un teatro? ¿Cómo justificarías en la actualidad la conveniencia de acudir al teatro?

LA POESÍA

Dada la escasa proyección social de la poesía y la práctica ausencia de un mercado editorial para la misma, plantear una visión panorámica o histórica de su evolución supone un objetivo casi imposible. La alternativa es basarnos en la antología e introducción de Juan Cano Ballesta (Cátedra) y centrar la unidad en un fenómeno cultural de la época donde la poesía tuvo una participación decisiva: los cantautores.

La Transición en el ámbito de la creación poética también fue anterior a 1975. Desde los primeros años sesenta destacados poetas como José Antonio Valente, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y Francisco Brines venían cultivando un tipo de lírica que se distanciaba de la llamada poesía social –en pleno auge durante los cincuenta y sesenta- y experimentaba en diversas direcciones tratando de superar el empobrecimiento del discurso poético.

En 1970, José M^a Castellet publica su antología titulada *Nueve novísimos poetas españoles*. Los novísimos enriquecen la poesía de los últimos años del franquismo con una revolución formal y estética, y logran una renovación profunda del quehacer poético. Su primer objetivo fue la superación de la llamada poesía social. Ángel González afirma al respecto: «Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista –que deja cuidadosamente a un lado-, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo».

El sentido del compromiso y la hegemonía del realismo habían llevado la poesía a una reiteración mecánica y una trivialidad que exigían una renovación. Esta circunstancia facilitó el triunfo de los novísimos con su ímpetu iconoclasta. La poesía deja de ser testimonio y denuncia de una situación histórica y abandona el lenguaje coloquial con que se hablaba de las miserias, la opresión y la falta de libertad. La palabra poética logra una cierta autonomía estética y se trueca en protagonista del poema cultivando un lenguaje selecto, sensorial e intenso. Mediante la utilización de bellos vocablos y deliciosos clichés, los novísimos crean a veces un ambiente artístico refinado y sutil en disonancia con la trivialidad de la poesía social al uso.

Los rasgos básicos de los novísimos fueron el esteticismo, el formalismo, el hermetismo, el culturalismo, el irracionalismo y el experimentalismo. El carácter radical de estos rasgos fue moderándose a lo largo de la trayectoria de los propios novísimos.

El declinar de los novísimos no supuso la aparición de una alternativa clara y hegemónica. La convivencia de diversas tendencias es, de nuevo, una muestra de la posmodernidad: sincretismo, pluralismo y estética integradora. Juan José Linz afirma al respecto: «Hacia 1977, la mayor parte de las tendencias poéticas vivas confluyen y se unen para arrumbar la estética dominante inmediatamente anterior y establecer un nuevo marco de preferencias estéticas y poéticas, pero sin llevar a cabo una ruptura radical aparente como la que había sido protagonizada años atrás». También se suele decir que la poesía de los años ochenta ofrece un panorama enmarañado, en el que confluyen los más diversos grupos y estilos para chocar en una auténtica ceremonia de la confusión.

Uno de los fenómenos que varios críticos constatan al comenzar la década de los ochenta, junto al declive del culturalismo y de la práctica metapoética, es el auge del gusto por lo clásico y el hecho de que se afianza la poesía del silencio y se regresa a la tradición de la poesía pura. Este tipo de poesía, disgustada ante la retórica y vacuidad verbal, tiende a la síntesis, brevedad y concisión, por lo que también se llama minimalista.

Durante los años ochenta predomina una poesía individualista. El bienestar invita a consagrar las propias energías a los éxitos personales y al disfrute de las experiencias personales. Se cultiva así una poesía ligera, personal y hedonista en la que no hay que luchar por las grandes palabras porque han perdido parte de su sentido. Ante el hundimiento de los referentes ideológicos, se vive una época de escasa responsabilidad y falta de compromiso. Aunque esta última nota la comparten con los novísimos, la poesía de los ochenta profundiza en lo vital, personal y emotivo, y significa una rehumanización de la lírica. Numerosos poetas bajan del pedestal donde se habían encaramado con los novísimos y adoptan el lenguaje de la calle. Según Sánchez Zamarreño, «los nuevos poetas exhiben, frente a los novísimos, esta relación apasionada entre el autor y su escritura, buscan una poesía que, lejos de la lucidez distanciada de los novísimos, compromete toda la personalidad,

cree en la inspiración, en el rapto y el aliento lírico, que da la primacía a la autenticidad y a la emoción».

La poesía de la experiencia ha sido otra de las tendencias predominantes a partir de los años ochenta. Su objetivo es captar el lirismo de lo cotidiano y expresarlos mediante metáforas y ambientes del mundo posmoderno en un lenguaje con una importante carga narrativa, que no esquivo el neologismo e integre elementos biográficos, históricos y culturales.

Frente a tendencias como la encarnada por Blanca Andreu a principios de los ochenta, con su mundo poético descrito en la página 57 de la introducción de Juan Cano Ballesta, también se da una renovada conciencia social, incluso se habla de una nueva épica.

La poesía de entresiglos muestra como rasgo más visible el triunfo del individualismo y un canto a la realidad cotidiana, que irrumpe en la obra de arte con los signos de la vida de ciudad. La lírica de principios del siglo XXI ha superado los ideales novísimos y cultiva muchos aspectos de la realidad que aquéllos menospreciaban: la celebración de lo cotidiano, la narratividad, el recurso a la anécdota, la evocación de un mundo común y trivial, los sentimientos personales y un culturalismo mitigado y al servicio de la experiencia personal del poeta. No obstante, conviene recordar que la actual poesía disfruta de una gran variedad de tendencias cuya enumeración y caracterización resultan complejas. Al igual que sucede en otras manifestaciones creativas, su heterogeneidad es en parte fruto de su escaso arraigo social

EJERCICIOS:

Consulta el archivo del programa *Cantautores* (RTVE, *Archivos*, 7-X-2011 en Youtube o en la web de la cadena) y sintetiza en el campus virtual los rasgos definitorios del fenómeno de los cantautores durante la Transición.

Consulta y analiza los siguientes vídeos de Youtube en el orden indicado:

- Papá cuéntame otra vez. Ismael Serrano. Canal: Aquaguay.
- Raimon, Serrat i altres. 30 anys de Al vent. Canal: Diruncat
- A galopar. Paco Ibáñez y Rafael Alberti. Canal: Emilio Izquierdo

- Serrat. Nanas de la cebolla. Poema de Miguel Hernández. Canal: Joaquín Prats. También canal Juanjo Burgalés
- Serrat. Cantares. Antonio Machado. Está en diferentes canales.
- Joan Manuel Serrat y Ana Belén. Mediterráneo. Canal: jaumequasevol
- Lluís Llach. L'estaca con subtítulos en castellano. Canal: lansspain.
- Lluís Llach. Campanadas a morts. Subtítulos en castellano. Canal: Igter
- Luis Pastor. Vamos juntos (M. Banedetti). Canal: casarurallafragua
- Pongamos que hablamos de Madrid. Sabina y Antonio Flores. Canal: Iñaki Milagro
- Joaquín Sabina. La del pirata cojo (hay varias versiones).
- Antonio Flores. No dudaría. Canal: totabulta deprisa
- Alaska y Dinarama. A quién le importa. Canal: Haciendo Historia 1
- Antonio Vega (Nacha Pop). La chica de ayer. Canal: Lucer890.

Toma nota de lo que te haya llamado la atención y, a la luz de esa experiencia que se puede completar con otras consultas (Ovidi Montllor, Pablo Guerrero, Quico Pi de la Serra, M^a del Mar Bonet, Víctor Manuel...) comenta en el campus virtual la letra de la canción de Ismael Serrano haciendo hincapié en la posible actualidad de esta tendencia musical y en las diferencias con respecto a cómo se produjo durante la Transición.

Ismael Serrano – Papá cuéntame otra vez (1997)

Papá cuéntame otra vez ese cuento tan bonito
de gendarmes y fascistas, y estudiantes con flequillo,
y dulce guerrilla urbana en pantalones de campana,
y canciones de los Rolling, y niñas de minifalda.

Papá cuéntame otra vez todo lo que os divertisteis
estropeando la vejez a oxidados dictadores,
y cómo cantaste Al vent y ocupasteis la Sorbona
en aquel mayo francés en los días de vino y rosas.

Papá cuéntame otra vez esa historia tan bonita
de aquel guerrillero loco que mataron en Bolivia,
y cuyo fusil ya nadie se atrevió a tomar de nuevo,
y como desde aquel día todo parece más feo.

Papá cuéntame otra vez que tras tanta barricada
y tras tanto puño en alto y tanta sangre derramada,
al final de la partida no pudisteis hacer nada,
y bajo los adoquines no había arena de playa.
Fue muy dura la derrota: todo lo que se soñaba
se pudrió en los rincones, se cubrió de telarañas,
y ya nadie canta Al vent, ya no hay locos ya no hay parias,
pero tiene que llover aún sigue sucia la plaza.

Queda lejos aquel mayo, queda lejos Saint Denis,
que lejos queda Jean Paul Sartre, muy lejos aquel París,
sin embargo a veces pienso que al final todo dio igual:
las ostias siguen cayendo sobre quien habla de más.

Y siguen los mismos muertos podridos de crueldad.
Ahora mueren en Bosnia los que morían en Vietnam [repite]

Selecciona una canción que, basada en algún poema, te haya gustado y justifica tu elección. ¿Qué pueden aportarse mutuamente la poesía y la canción? Al margen de los cantautores, ¿observas en la actualidad alguna corriente musical o algún intérprete que conceda especial importancia a la letra de sus composiciones?

LAS VÍAS DE DIFUSIÓN

La difusión de la obra literaria parte de un primer e insoslayable factor: la demanda de lectura. La misma ha mejorado desde 1975 por diversas causas siendo la fundamental la extensión de la enseñanza a amplias capas sociales. El proceso ha sido notable en este sentido, sobre todo durante los años ochenta por la inversión pública y la reforma del sistema educativo, pero las estadísticas siguen mostrando que en España la citada demanda es inferior a la de los países de su entorno. El índice de lectura en 2009 era del 54 % y en el 2012 había subido hasta el 63%, pero todavía queda por debajo del 70% de la media europea. Por lo tanto, la literatura de ficción sufre las consecuencias de un mercado todavía estrecho donde los lectores infantiles o juveniles, llegados a la edad adulta, no siempre se consolidan como lectores. La situación guarda paralelismos con la recepción de los medios de comunicación escritos (prensa), agravándose en este último caso por la deserción de los lectores jóvenes. Y, al mismo tiempo, contrasta con las espectaculares cifras del consumo televisivo.

En 2002, la profesora Gloria Gómez-Escalonilla afirmó que «Los datos de hábito de lectura entre los españoles ilustran de manera elocuente que España no tiene el índice deseable ni para conseguir el nivel cultural óptimo de la población, ni para consumir lo que editorialmente se produce, pero tampoco para compararse con los países de nuestro entorno». La situación no ha cambiado todo lo que debiera desde entonces y muestra preocupantes síntomas en estos últimos años como consecuencia de la crisis económica y la falta de iniciativas desde el sector público. Tampoco parece ser un motivo de inquietud entre la población al margen de declaraciones retóricas y, a menudo, cínicas (incluidas las relacionadas con la piratería).

El hábito de la lectura está muy desigualmente repartido y las cifras globales inducen al engaño si se aplican con uniformidad. A rasgos generales, se puede decir que España se divide entre un grupo minoritario de personas, en torno al 20%, que lee mucho, todos los días, y otro grupo de personas, mayoritario y en torno al 40%, que no lee nunca. Algunas estadísticas indican que este último porcentaje llega al 50%, aunque todo indica que la cifra va en retroceso. Dicho en otras palabras, el índice de lectura se sitúa en torno a poco más de la mitad de la población en el mejor de los casos, mientras que en los

países de nuestro entorno ronda el 70-75%, siempre que las estadísticas sean fidedignas.

Además, existen diferencias notorias que relacionan estos índices de lectura según el sexo, ya que las mujeres leen más, hasta el punto de que hay una creciente oferta destinada exclusivamente a las lectoras; según la edad, entre los 25 y los 40 años el hábito se consolida, pero no siempre es garantía de permanencia en otras edades; según los estudios, a medida que descende el nivel académico descende también el nivel de lectura; y según la localización geográfica, en los núcleos urbanos se lee más (también la oferta es mejor), y más en la mitad norte que en el sur por las diferencias de orden económico o cultural, aparte de la socorrida climatología. Según el informe de la Federación de Gremios Editores de España sobre hábitos de lectura en 2012, el perfil mayoritario era una mujer con estudios universitarios, joven y urbana que prefiere la novela, lee en castellano y lo hace por entretenimiento.

Los datos varían un poco conforme nos acercamos a la actualidad –cada vez es más evidente que las lectoras superan a los lectores-, pero si en el año 2000 un 30% de los españoles no compró libros, la cifra ahora puede estar en torno al 25-27 %. El porcentaje de buenos lectores (30-50 libros al año) nunca ha superado el 1% de la población, aunque es fundamental para sostener la diversidad de la abundante oferta editorial generada en España. En cualquier caso, el contraste entre las cifras de esta oferta (103.102 libros en 2011 y 88.349 en 2012) y la de lectores resulta espectacular y prueba las dificultades para el afianzamiento empresarial de las editoriales, que a pesar de todos los problemas se siguen creando: 583 en 2011 y 535 en 2012.

El español lee poco en casa y apenas utiliza las bibliotecas públicas al margen de las necesidades educativas. De hecho, algunas funcionan exclusivamente como salas de estudio. Las diferentes estadísticas muestran que el porcentaje de usuarios de las bibliotecas nunca ha superado el 5% de la población y se concentra, en gran medida, en el sector estudiantil. A esta circunstancia se añade una práctica paralización en la creación de bibliotecas tras el impulso de los años ochenta y su escasa dotación presupuestaria, tanto para la compra de libros como para adaptarse a las nuevas tecnologías (tarea tan fundamental como pendiente en la mayoría de los casos). La actual crisis ha paralizado la práctica totalidad de las iniciativas tendentes a la renovación o

actualización. El ejemplo de la ciudad de Alicante podría ser paradigmático en este sentido (bibliotecas municipales que no compran libros desde hace varios años y carecen de medios para la lectura electrónica, bibliotecas institucionales en declive por desinterés de las empresas –la desaparecida CAM- y públicas cerradas sin alternativas). La debilidad de la red bibliotecaria, por otra parte, obliga a las editoriales a publicar sin contar con un significativo número de compras al margen de las efectuadas por los lectores.

Los centros educativos ejercen un papel fundamental en la difusión del libro, a pesar de que no suelen contar con bibliotecas, tanto los concertados como los públicos. Al margen de la obligatoria utilización de los manuales o libros de texto, el profesorado realiza una labor de orientación bibliográfica con resultados notables en el mercado editorial. Frente al estancamiento o desaparición de otros géneros, la literatura infantil y juvenil ha conocido un espectacular crecimiento durante la etapa democrática. La oferta se ha multiplicado, diversificado y mejorado en correspondencia con esa difusión que se corresponde con las etapas educativas, fundamentalmente hasta los 16-18 años. El efecto se percibe gracias a la progresiva importancia de esta sección en cualquier librería y una creciente atención, tanto desde el ámbito académico como del comunicativo (periódicos, revistas especializadas...).

En paralelo al proceso de concentración registrado en el sector de la producción editorial desde los años ochenta, el número de librerías o puntos de venta ha ido disminuyendo hasta la práctica desaparición del modelo tradicional. La alternativa, en ciudades medias o grandes, es la aparición de centros comerciales con secciones dedicadas a la venta de libros o de cadenas especializadas en la misma. Alicante, de nuevo, puede ser un ejemplo significativo de esta evolución con una pérdida de la antigua red de librerías y la aparición de centros como FNAC o Casa del Libro, espacios donde se compran libros pero sin libreros. El fenómeno se extiende a cualquier otra capital.

La estrategia de las grandes superficies supone la exposición y venta de títulos de demanda masiva mediante recursos publicitarios (espacios visualmente privilegiados, numerosos ejemplares de un mismo título, actividades de promoción...), aunque deje espacio para otros más minoritarios que deberán ser conocidos a priori por el lector a través de medios

habitualmente ajenos a la publicidad. Estas superficies juegan con el atractivo de las ventas en otras secciones ajenas a los libros y, bordeando la legalidad, llevan a cabo una política de descuentos que puede hacer peligrar el precio fijo del libro. Esta obligación legal asegura la pervivencia de librerías tradicionales y la variedad de la oferta editorial. Su desaparición provocaría un grave retroceso cultural.

La labor de intermediarios ejercida por los libreros entre los editores y los lectores está a punto de desaparecer, salvo que haya una especialización temática cuyo conocimiento resulte imprescindible para la comercialización (librerías de viejo o centradas en géneros específicos). Asimismo, la crítica literaria en los medios de comunicación parece estar en vías de extinción a tenor de la progresiva reducción de su espacio –todavía más patente en las ediciones digitales- o ha quedado relegada por la proliferación de blogs y páginas electrónicas que informan de las novedades, las comentan y las promocionan, aunque sin un criterio de calidad tan establecido como el de la tradicional crítica periodística. La difusión de una obra literaria puede estar condicionada por la reseña de un medio prestigioso o por el comentario, a veces casi anónimo, de un blog.

Los medios de comunicación audiovisuales siempre han sido importantes para la difusión de la literatura. Aunque en España los programas dedicados a estos menesteres han resultado minoritarios, su ayuda fue fundamental gracias al objetivo de promoción cultural de las cadenas públicas (Radio Nacional, RTVE). La irrupción de las privadas supuso un doble problema en este sentido: su programación nunca ha incluido programas de promoción o difusión cultural –salvo la extinta CNN- y, por la pretensión de competir a la búsqueda de audiencias, las públicas han relegado esta programación a lo marginal. Ante esta situación, las editoriales buscan alternativas para sus títulos más comerciales: entrevistas concedidas por sus autores, participación de los mismos en programas diversos para que su obra sea promocionada... La promoción se desvincula así del conocimiento o la información acerca de la obra.

De la abundante producción editorial española –una paradoja, si recordamos la escasez de la demanda-, sólo una pequeña parte recibe una reseña o es objeto de una información de carácter promocional. Este privilegio

no es privativo de las obras editadas por los grandes grupos editoriales, pero son los mismos quienes acaparan la mayoría de los espacios dedicados a la promoción. El resultado es obvio: la mayoría de los títulos aparecen en silencio y carecen de intermediarios para su difusión. La única alternativa es la autopromoción por parte de los autores o los escasos medios con que cuente la editorial a través de una página electrónica.

Estas dificultades para la difusión se corresponden con las sufridas por numerosos títulos a la hora de su distribución. Los gastos de la misma son prohibitivos para obras de escasa tirada y demanda muy repartida (pueden superar el 50% del precio final). La distribución sólo es operativa para los grandes grupos editoriales con un catálogo extenso y unas redes ya establecidas. Las pequeñas editoriales, por el contrario, se encuentran con dificultades enormes (porcentajes de distribución sobre el precio final) o se resignan a no disponer de distribución. La alternativa es la venta directa a través de las páginas electrónicas, tanto de los títulos con edición digital como los publicados en papel. La relación sin intermediarios entre editor y lector ahorra costes, pero los mismos son sustituidos por los gastos de envío cuando se trata de uno o pocos ejemplares.

La autoedición a través de Internet y el aumento de las ventas del libro electrónico –en 2012 representó un 22% de la oferta anual de novedades- pueden modificar los esquemas de la difusión para la obra literaria, aunque el aumento de la piratería –dos de cada tres descargas son ilegales- pone en peligro la viabilidad empresarial de esta nueva vía de venta o distribución. No obstante, el gran problema es la abundancia, verdaderamente desmesurada, de títulos y la escasa capacidad del mercado para absorberlos con un mínimo de garantía en materia de difusión. Los libreros ni siquiera disponen de espacio para mostrarlos. El anonimato parece obligatorio en tales circunstancias. El mismo estará justificado en numerosas ocasiones, pero a veces puede difuminar el posible impacto de obras de interés.

EJERCICIOS:

Localiza, analiza y describe (2 ff.) en el campus virtual el suplemento literario de un medio de comunicación escrito. El trabajo puede ser colectivo.

Explica en el campus virtual las fuentes de información que utilizas habitualmente para la compra de las novedades literarias.

Lee el artículo de Virginia Collera, «El futuro de la lectura», *El País*, 15-IX-2012 y redacta un breve resumen (1 f.) en el campus virtual.

LITERATURA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

La aparición de las “nuevas tecnologías”, fundamentalmente Internet, ha supuesto una revolución cultural de la cual no se puede sustraer la literatura. Desde la creación de la obra hasta su venta o lectura, todas las fases de la actividad literaria han registrado cambios notables derivados de la implantación de unas herramientas capaces de modificar nuestros hábitos, incluso los considerados ajenos a la tecnología: lectura, comprensión lectora, imaginación creadora...

La rapidez e intensidad del proceso nos hace olvidar el poco tiempo transcurrido. Todavía es pronto para hacer un balance, sobre todo si tenemos en cuenta que esos cambios se siguen sucediendo con un ritmo marcado por la tecnología y las necesidades empresariales. Sin embargo, los efectos empiezan a resultar evidentes y conviene tenerlos en cuenta, ser conscientes de su influencia, para evitar el fundamentalismo tecnológico. El rechazo de los avances supone una actitud tan negativa como condenada a la insignificancia más allá del gesto individual, pero tampoco cabe caer en el otro extremo sin una reflexión crítica. La fascinación de la novedad a menudo soslaya que la misma acarrea nuevos problemas que, a su vez, requieren soluciones innovadoras.

La propagación de estas tecnologías durante los años ochenta tenía un valor instrumental al servicio de objetivos prefijados y que se correspondían con una fase anterior. Los primeros ordenadores facilitaban la escritura hasta extremos inimaginables para quienes estaban acostumbrados a escribir a máquina. El almacenamiento e intercambio de textos se realizaba de manera más ágil facilitando una comunicación que resulta clave tanto para el proceso creador como para el crítico. Algunas tareas mecánicas y lentas como «pasar a limpio» se podían evitar o quedaban difuminadas. Las posibilidades de corrección eran infinitas y su facilidad animaba a realizarlas.

El consiguiente ahorro de tiempo y esfuerzo favorecía la productividad al tiempo que permitía pensar en la dedicación a otras tareas: la lectura, el estudio, la reflexión... La realidad pronto desdijo tan prometedor futuro porque la tecnología generó sus propias necesidades, incluyendo la de redactar un

mayor número de textos. Nunca se ha escrito tanto como en la actualidad, aunque algunos hablen de la marginalidad de la comunicación escrita.

El objetivo de los ordenadores personales sin conexión a Internet consistía en facilitar y abreviar una serie de trabajos que, hasta entonces, resultaban engorrosos o retardaban la elaboración de los originales. Esta circunstancia supuso un cambio equivalente al de la invención de la imprenta y permitió agilizar o simplificar el trabajo de numerosos profesionales, incluidos los escritores, los profesores, los editores y, en general, quienes participan de la actividad literaria o crítica.

Las posibilidades que se abrían eran notables y se multiplicó de manera exponencial la producción de textos, así como la disponibilidad de los mismos. La cantidad, sin embargo, no siempre se correspondió con la calidad. El problema no radicaba en una tecnología que avanzaba con gran rapidez, sino en el aprovechamiento adecuado y reflexivo de sus ventajas. La facilidad de las tareas a menudo derivó en una falta de rigor o la ausencia de la necesaria paciencia o dedicación. La corrección de las pruebas y la revisión estilística suelen ser unos ejemplos de que los ordenadores nos hicieron más rápidos, pero no siempre mejoraron nuestra competencia profesional o creativa.

La progresiva implantación de Internet durante los años noventa también empezó con un carácter instrumental que facilitaba una serie de tareas preexistentes y abría nuevas perspectivas para el conocimiento. La consulta de textos, bases de datos y catálogos se agilizó con el consiguiente ahorro de tiempo. Algunas búsquedas que implicaban desplazamientos y estancias de meses se podían realizar en un tiempo breve y desde el domicilio del interesado. El intercambio o la relación con otros creadores y críticos pasó de la carta al correo electrónico. La fluidez y la cantidad de información mejoraron espectacularmente... Todo eran ventajas, pero todavía no se habían modificado los hábitos de escritura y lectura de manera que las nuevas tecnologías pudieran influir en lo fundamental del acto literario o crítico.

La omnipresencia de esas tecnologías a partir de los inicios del siglo XXI y su progresiva hegemonía han dejado atrás el carácter instrumental para alcanzar un protagonismo insoslayable. La actividad literaria es un ejemplo incluido en una revolución cultural con notables repercusiones económicas y sociales. Ahora mismo, escribimos y leemos de una manera diferente por la

influencia de Internet combinada con la de otras tecnologías emergentes. Por lo tanto, el acto literario se ha modificado con independencia de que sigamos utilizando el libro editado en papel. «Si algo demuestra nuestra experiencia de la sociedad moderna –observa Langdon Winner- es que las tecnologías no son sólo ayudas a la actividad humana, sino también fuerzas poderosas que actúan para cambiar la forma de esa actividad y su significado».

Los beneficios de las nuevas tecnologías son reales, pero tienen un precio. De acuerdo con McLuhan, a largo plazo el contenido de un medio (Internet) importa menos que el medio en sí mismo a la hora de influir en nuestros actos y pensamientos. Como ventana al mundo, y a nosotros mismos, Internet moldea lo que vemos y cómo lo vemos –y con el tiempo, si lo usamos lo suficiente, nos cambia, como individuos y sociedad. Cada nuevo medio, según McLuhan, cuando se extiende hasta el punto de ser hegemónico modifica nuestro comportamiento: «Nuestra respuesta convencional a todos los medios, en especial la idea de que lo que cuenta es cómo se los usa, es la postura adormecida del idiota tecnológico». Y conviene evitar la condición de idiota.

La lectura profunda de textos extensos, necesaria para la recepción de una obra literaria de calidad, está sufriendo la influencia de Internet y se ha convertido en un esfuerzo cada vez más complejo. Leer una novela significa practicar un proceso antinatural de pensamiento que exige atención sostenida, ininterrumpida, a un solo objeto estático. Los lectores desatienden el flujo externo de estímulos para comprometerse más profundamente con un flujo interior de palabras, ideas y emociones. El uso continuado de las nuevas tecnologías, según Nicholas Carr, nos induce a la lectura, pero sólo de aquella que predomina en esas tecnologías: dispersa y rápida.

El tránsito del papel a la pantalla no se limita a cambiar nuestra forma de navegar por un texto. También influye en el grado de atención que le prestamos y en la profundidad de nuestra inmersión en él. Según Steven Jonson, uno de los goces de la lectura –la inmersión absoluta en otro mundo, creado por el autor- puede verse comprometido: «Acabaremos leyendo libros como leemos revistas y periódicos: picoteando un poquito aquí y allá», inmersos en el estado de distracción permanente que define la vida *on line*. Maryanne Wolf añade que: «No es que la cultura digital sea enemiga de la

cultura literaria, pero tiene la capacidad de destruir o erosionar los mejores aspectos de ella: el cerebro capaz de leer con profundidad».

Cuando nos conectamos a Internet, entramos en un entorno que fomenta una lectura somera, un pensamiento apresurado y distraído, también superficial. Es posible pensar profundamente mientras se navega por Internet, como es posible pensar someramente mientras se lee un libro, pero no es éste el tipo de pensamiento que la tecnología promueve y recompensa. A medida que vamos cediendo al silicio la fatiga de pensar y memorizar, lo más probable es que estemos mermando el potencial de nuestro cerebro de maneras sutiles pero significativas. Cuando un obrero que se dedica a cavar zanjas cambia su pala por una excavadora, los músculos de su brazo se debilitan, por más que él multiplique su eficiencia. Un intercambio similar podría estar llevándose a cabo cuando automatizamos el trabajo de la mente.

La alternativa nunca pasa por la insularidad o el aislamiento. Aparte de que el libro es un excelente producto tecnológico (compacto, portátil, fácil de usar, barato y autónomo), la utilización de las nuevas tecnologías supone una necesidad que debemos afrontar, pero nunca desde la fascinación o el fundamentalismo. Por otra parte, el proceso creativo y reflexivo relacionado con la literatura requiere de una lectura atenta, profunda y continuada. Precisa, por lo tanto, de un lector capaz de escapar de la tendencia habitual en Internet y sumergirse en una obra sin buscar la variedad de lo superficial, efectos interactivos, hipervínculos sorprendentes y otros rasgos de la lectura en las nuevas tecnologías. El objetivo sólo se puede alcanzar mediante el equilibrio en la utilización particularizada de diferentes medios, el aprendizaje a leer en función de las características del texto y la reflexión derivada del cuestionamiento de cualquier tecnología.

EJERCICIOS:

Lee, analiza y redacta en el campus virtual un breve resumen del artículo de Mario Vargas Llosa, «Más información, menos conocimiento», *El País*, 31-VII-2011. El artículo versa sobre el libro de Nicholas Carr incluido en la bibliografía de la asignatura y está disponible en la hemeroteca digital del periódico. Incluye, junto al resumen, una valoración crítica y personal a partir de tu experiencia de lectura en Internet para establecer el correspondiente debate en clase.

Analiza y comenta tu experiencia como lector en Internet en relación con la de lector en formato papel. ¿Lees indistintamente en ambos medios cualquier tipo de texto o haces lecturas diferenciadas según géneros y temáticas?

Desde tu propia experiencia y la de tus compañeros, enumera las ventajas e inconvenientes de los ebooks, tanto para el lector como para el autor y los demás agentes que intervienen en la edición literaria.

EDITAR EN ESPAÑA

El panorama de la edición literaria ha dado un vuelco total desde 1975, cuando cualquier obra debía ser autorizada por la censura administrativa (Ministerio de Información y Turismo) antes de buscar su oportunidad en una industria pobre y anticuada, salvo en lo que respecta a algunas editoriales de Barcelona encabezadas por Seix y Barral. La figura de Carlos Barral fue decisiva en este sentido, pero su modernidad (apertura al mercado europeo y latinoamericano, renovación del diseño, vinculación con autores del momento...) y la de otros profesionales se contraponen al carácter vetusto de muchas editoriales que languidecían y unos puntos de venta poco renovados, a excepción de algunos ubicados en Madrid y Barcelona. Una nueva época histórica requería también una nueva industria editorial con sus correlatos en la distribución y venta.

Una vez desaparecida la censura (1976), el problema fundamental era la debilidad de la industria editorial, que sufrió numerosos cambios y crisis durante la Transición con la consiguiente desaparición de empresas anacrónicas procedentes del franquismo y la aparición de otras nuevas más acordes con los tiempos. El proceso discurrió en paralelo con los cambios en la prensa —el conjunto de las cabeceras sufrió una verdadera revolución— y, a principios de los ochenta, se saldó con un panorama editorial renovado que tendió a su progresiva concentración empresarial. Esta circunstancia permitió la profesionalización de numerosos autores y una más eficaz gestión de las tareas relacionadas con la edición literaria. Los escritores empezaron a obtener unos beneficios económicos respetables, gracias a contratos con múltiples especificaciones que erradicaron las situaciones abusivas que el medio había vivido a lo largo del franquismo, cuando el autor apenas podía regular las condiciones de sus contratos. Frente a lo ocurrido en otras épocas, los narradores jóvenes encontraron una buena disposición editorial hacia sus obras: en los ochenta, ser joven se convirtió en un valor en alza en todos los terrenos de la vida. El cambio propició algunos fiascos como resultado de una moda y el olvido de varios autores anteriores a la etapa democrática, pero fue la base de una nueva generación que resultaría hegemónica hasta principios del siglo XXI. Los lectores apostaron por la literatura nacional como pocas

veces había sucedido, pero buscaban nuevos autores en editoriales asociadas con el momento.

Este panorama editorial ha estado vigente hasta fechas recientes, cuando el agotamiento de algunas trayectorias creativas y la irrupción de las nuevas tecnologías se ha combinado con una crisis económica que también incluye al sector editorial, a menudo vinculado con empresas que desarrollan su actividad en varios sectores. El grupo PRISA (radio, televisión, prensa, edición, agencia literaria...) podría ser un buen ejemplo de esta trayectoria empresarial, con su hegemónico éxito desde los años ochenta y su actual crisis, cuyo origen apenas guarda relación con lo periodístico o literario. La situación empresarial de las editoriales influye de manera decisiva en la suerte de las novedades literarias y, en la actualidad, hay un clima de incertidumbre que propicia cambios todavía no definidos y la aparición de iniciativas, algunas de las cuales pueden marcar las líneas maestras del futuro editorial. El mismo pasa por la capacidad de adaptación a una realidad tecnológica que cambia a ritmo acelerado y a los nuevos hábitos de lectura. El fenómeno es paralelo con el dado en la industria musical y cinematográfica.

Desde hace décadas, un rasgo característico de la edición en España es la abundancia de títulos, desmesurada si tenemos en cuenta el índice de lectura y su concentración en unos sectores sociales muy determinados. La industria de la cultura tiende a la superproducción, la transacción rápida y la obsolescencia veloz. Actualmente, editamos alrededor de cien mil títulos anuales; es decir, sólo las novedades darían para completar de cuatro a cinco veces al año los estantes de una librería como la de la FNAC de Alicante.

La abundancia de títulos ha supuesto una drástica bajada de las tiradas, con el consiguiente aumento del precio por ejemplar, y responde a varias circunstancias, entre las que destaca la necesidad de mantener una cuota en el mercado, aunque sólo sea por la ampliación del catálogo de cada editorial. A pesar de que unos pocos títulos cuenta con tiradas que superan los 50.000 ejemplares, se puede considerar que una novela española que alcance los 2.000 ya se incorpora a la categoría de lo comercialmente apreciable. Esta cifra bajaría a 1.000 para un ensayo. Los posibles beneficios de estas tiradas impiden invertir en publicidad y otras formas de promoción, salvo las de las propias editoriales en Internet (webs, blogs...). Estos datos tienen un valor

relativo, pues la ausencia de un control efectivo de las tiradas –los ejemplares no van numerados- nos remite siempre a una sola e interesada fuente: las editoriales.

Otra causa de la abundancia de títulos es la proliferación de editoriales. A pesar de la concentración de las mismas en grupos empresariales, todavía hay numerosos sellos independientes que, a modo de empresas meramente testimoniales o artesanales, editan sus propias obras gracias al abaratamiento de los costes –una circunstancia relacionada con las nuevas tecnologías- y la posibilidad de satisfacer lo que se podría calificar como autoconsumo. El mismo se percibe en géneros como la poesía y el teatro o en temáticas con un pequeño sector de seguidores, desde las literarias hasta las relacionadas con los más variados ámbitos. Estas novedades apenas se adentran en los circuitos del mercado y, cuando se distribuyen, lo hacen por otros paralelos, ahora favorecidos por la posibilidad de contar con una página electrónica y desde la misma facilitar la venta directa.

Otro factor que ha favorecido la superproducción de novedades es la irrupción de instituciones públicas, que a veces organizan premios literarios donde se incluye la edición de los ganadores o impulsan programas de edición para favorecer la difusión de autores y temáticas que no encontrarían acomodo en las editoriales privadas. En nuestro contexto local, las cajas de ahorro tuvieron hasta los años noventa colecciones con catálogos que incluían centenares de títulos, mientras que aparecieron instituciones como el Juan Gil-Albert con una destacada presencia en el mundo editorial o la propia Universidad de Alicante, cuyo servicio de publicaciones se sumó al de otras instituciones académicas para dar salida a trabajos de investigación. Este último sector, el universitario, representa aproximadamente un 10% del total de novedades y es un ejemplo de la dispersión de iniciativas que no encuentran el más mínimo reflejo en los circuitos del mercado.

La abundancia de novedades responde a la estrategia comercial de lanzar al mercado continuamente nuevos productos literarios que llamen la atención sobre el propio producto y quiten espacio –incluso físico- a los libros de la competencia. El editor necesita ocupar un espacio fijo de exposición, de escaparate, de mostrador, de estantería. Y eso sólo es posible manteniendo actualizado un ritmo de novedades. En esa estrategia comercial la edición de

muchas novelas no es más que la justificación para ocupar ese espacio físico, porque, como afirmó Javier Marías en 1998, el editor «no puede permitirse perder el espacio de exposición con que ha logrado hacerse en cada punto de venta. Y dadas las impacencias actuales, si a la primera semana el título que distribuyó no se vende, ha de tener listo otro que ocupe su espacio –esto es, el del sello editorial-, porque si no, se lo arrebatrán libros de la competencia».

La acumulación de novedades puede ser positiva por la heterogeneidad de la oferta (más teórica que real) como reflejo de una riqueza cultural, pero plantea numerosos problemas: las librerías apenas disponen de espacio para absorber semejante cantidad de novedades y las mismas permanecen expuestas poco tiempo; en el mejor de los casos, unas semanas en las mesas o estantes dispuestos al efecto.

La necesidad de renovar constantemente el fondo de cada librería, además del gasto que supone (distribución, devoluciones...), impide contar con el propio concepto de “fondo”. José Luis Martín Nogales afirma que «El mercado editorial actualmente es, sobre todo, un mercado de novedades. No existe casi el mercado de fondo editorial. No es rentable. Ocupa espacio y no es operativo. Hoy es imposible encontrar en librerías una novela publicada hace un año. Las librerías sólo retienen las novedades» (2001).

La evolución del mercado ha provocado que ahora una novedad, como máximo, permanezca seis meses en las librerías, si es de una editorial potente y alcanza unos buenos resultados. El “fondo” ha sido sustituido por un sistema de peticiones más ágil, aunque el mismo siempre parte de un cliente que conoce la existencia de un libro no presente en el punto de venta. Esta circunstancia se puede solventar mediante la información que circula por Internet, pero siempre será preciso que el lector sea consciente de la publicación de un libro que nunca verá azarosamente en una estantería.

Otro problema relacionado con la superabundancia de títulos es la incapacidad para dar cuenta de los mismos a través de la crítica o las publicaciones dedicadas a la información editorial. La selección es drástica en este sentido porque ni de lejos se llega a reseñar el diez por ciento de los títulos publicados, tanto los relacionados con la literatura como los de cualquier otra temática. La selección de lo reseñado no siempre se realiza por un criterio de calidad, que implicaría la posibilidad de conocer o leer la totalidad de lo

publicado. El criterio fundamental es el sello editorial, la capacidad de algunas empresas para copar los mejores espacios en los medios donde se publican reseñas. Asimismo, influye la personalidad del autor y sus relaciones con esos medios. Un colaborador de *El País*, por ejemplo, si publica un libro tendrá preferencia casi absoluta para que el periódico le dedique su atención e incluso le promocióne con entrevistas o reportajes. Algo similar sucede con otras cabeceras, casi siempre relacionadas con las empresas editoriales. Esta circunstancia condiciona la validez de la recepción crítica –algunas polémicas lo han puesto de manifiesto con especial virulencia- y, sobre todo, deja fuera del circuito a novedades potencialmente interesantes que son publicadas por editoriales sin la capacidad de llegar a los suplementos literarios de los periódicos nacionales. Frente a semejante situación, la alternativa que se está desarrollando pasa por las redes sociales y la autopromoción a través de Internet, pero los resultados todavía son escasos en comparación con el despliegue promocional de los títulos donde se concentra el beneficio empresarial.

Todo libro que no lleve adjuntado el éxito comercial jamás tendrá asegurada su presencia en los estantes y escaparates. La circunstancia se justifica en una economía de mercado, pero ese éxito a menudo es consecuencia de factores ajenos a la obra (publicidad, promoción, editorial, proyección pública del autor...). También hay numerosos libros con posibilidades comerciales que acaban condenados al anonimato por falta de un apoyo promocional. Los vendedores pierden así una oportunidad, pero en un mercado tan controlado lo fundamental a menudo es la conservación de la cuota por parte de las editoriales hegemónicas.

La posibilidad de editar una obra literaria varía en función de múltiples circunstancias. Si se trata de poesía o teatro, el mercado editorial permanece cerrado para estos géneros, que dependen de algunas iniciativas privadas –pequeñas editoriales a la búsqueda de un número muy limitado de lectores, muchos de ellos autores también- o de las ayudas públicas, cada vez más escasas por la actual política cultural derivada de la situación económica. La alternativa de nuevo pasa por la autoedición, la colaboración en páginas electrónicas y el intercambio de información a través de las redes sociales. Aunque parezca sorprendente, la edición en papel de un poemario o un drama

sólo añade prestigio, pero no difusión. Otra posibilidad es la inclusión de los textos en las revistas especializadas de poesía y teatro, aunque las mismas ya han emigrado mayoritariamente a la edición digital por los problemas de costes y porque garantiza una mayor difusión efectiva.

La información para editar radica fundamentalmente en Internet. Portales como el de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) son de obligada consulta para cualquier autor, sobre todo si está en sus inicios. Asimismo, hay portales especializados en dar información a los autores noveles (becas, certámenes, premios, legislación relacionada con la propiedad intelectual, gestiones para publicar, autoedición, promoción de las novedades, asociaciones, intercambios de experiencias...). El portal más completo es Escritores.org, donde se puede encontrar una información detallada acerca de todo lo que necesita un autor, especialmente si da sus primeros pasos.

El único género que puede disponer de una salida a través del mercado editorial es la novela, pero las efectivamente distribuidas son una minoría en comparación con las editadas. De nuevo, cabe seguir los pasos indicados en portales como Escritores.org para intentar llegar a las grandes editoriales, que no son reacias a promocionar nuevos autores, pero arriesgan lo menos posible y prefieren la seguridad de los autores consagrados.

José Luis Martín Nogales, en 2001, trazó el siguiente cuadro de conclusiones acerca de lo abordado en diferentes unidades de nuestro programa:

1. En lo que se refiere a la situación editorial:
 - ampliación del número de títulos editados
 - reducción de los ejemplares de las tiradas
 - aceleración del proceso editorial
 - acortamiento de la vida de los libros
 - desarrollo de las colecciones de bolsillo
 - concentración del mercado en nombres de autores best-séllers
 - y edición de muchos otros autores que cumplen la función de servir como prospecciones de mercado y apuestas literarias o simplemente para ocupar espacios comerciales de las editoriales.
2. En cuanto a las formas de comercialización:
 - disminución de las librerías de fondo

- irrupción de los grandes almacenes en el mercado del libro
- expansión de cadenas de librerías, concebidas como grandes superficies
- desarrollo de la venta a crédito, venta por catálogo y club del libro
- y la apertura a otras formas de comercialización, entre las que destaca la venta electrónica [se ha desarrollado espectacularmente desde la publicación de estas conclusiones].

3. Algunas de las repercusiones que este fenómeno de mercantilización ha provocado en la literatura son las siguientes:

- difusión de una literatura más popular, que se asienta sobre la simplificación de técnicas literarias
- renacimiento de la literatura de género: policíaca, sentimental, erótica, histórica, etc.
- y aceptación de un concepto de la literatura como producto de entretenimiento y objeto de ocio.

Una década después, estas conclusiones son fundamentalmente válidas, pero también han sido modificadas por la influencia de las nuevas tecnologías, que han aportado soluciones para la difusión literaria al tiempo que han provocado problemas por la falta de control (piratería).

EJERCICIOS:

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Jordi Gracia, extraído del manual citado en la bibliografía: «El de la crítica fue el subsistema más débil del polisistema literario porque sus fuerzas son escasas en relación con los recursos propagandísticos que es capaz de desplegar el mundo editorial, y los suplementos han asumido una función subsidiaria, quizá persuadidos de antemano sobre la dificultad de contrarrestar desde un medio escrito la fuerza de difusión de la publicidad editorial».

¿Sigues o consultas algún suplemento literario, revista especializada, blog o cualquier otro recurso que te proporcione información acerca de las novedades literarias? En el caso de que así sea, ¿qué deseas encontrar en estas publicaciones?

Analiza y comenta en el campus virtual el siguiente párrafo de Jordi Gracia: «Hoy el mercado es más abierto, más competitivo y se juega más dinero, pero la vieja noción romántica (y empobrecedora) del autor y el editor convive con las puras relaciones profesionales. No son más frías ni más distantes; son más profesionales en la medida en que ni autor ni editor están dispuestos a renunciar a unos beneficios económicos o a una difusión más alta por razones de carácter sentimental».

¿Conoces las técnicas de promoción de una novedad literaria que cuente con un importante apoyo editorial? Enumera, describe y valora críticamente las que recuerdes.

VENDER LITERATURA EN ESPAÑA

El consumo de literatura en España se corresponde con unos índices de lectura que son tradicionalmente bajos. A lo largo de la historia, encontramos testimonios esclarecedores al respecto y que han afectado a figuras consideradas como clásicas, a pesar de que en su momento tuvieron enormes dificultades para divulgar o vender sus obras. El ejemplo de Pío Baroja podría ser significativo, pero también el de un Azorín que jamás pudo prescindir del periodismo y condicionó al mismo buena parte de su obra. Por otra parte, las relaciones de los autores con los editores han sido conflictivas por el choque de intereses. La explotación a la que solían ser sometidos los primeros alentó alternativas como las emprendidas por Benito Pérez Galdós –con resultados negativos- o Vicente Blasco Ibáñez, pero el margen de actuación era mínimo y sólo la creación de las sociedades de autores a principios del siglo XX –un movimiento cuyo origen se sitúa entre los dramaturgos y los músicos por la dimensión económica de sus actividades- permitió avanzar en este sentido, aunque siempre con dificultades en el caso de los literatos.

El consumo de literatura tuvo momentos de brillantez antes de la guerra civil gracias a editoriales con aires renovadores que promovieron colecciones populares no carentes de calidad. El éxito de la novela corta es un buen ejemplo, pero apenas gozó de continuidad y no se trasladó a la novela, mientras que el teatro también contaba con colecciones de catálogos centenarios que iban en correspondencia con la importancia del género en aquella sociedad. La situación no mejoró durante el franquismo. Los éxitos de ventas se circunscriben a obras casi siempre situadas en el ámbito de la subliteratura (folletines, novelas de kiosco, fotonovelas...). Las cifras en este campo son notables y prueban la existencia de un consumo de ficción de baja calidad, pero significativa desde el punto de vista sociológico. El mismo fue trasladándose a la radio y la televisión, al tiempo que disminuía por la competencia que representaban otras formas de ocio derivadas de un mayor nivel de vida. En cualquier caso, siempre hubo un abismo entre este tipo de lecturas y las que podríamos considerar cultas, entre las cuales aquellas que representaban una alternativa al pensamiento oficial apenas tuvieron eco entre los lectores.

A pesar de que los índices de lectura todavía son pobres en comparación con los de otros países de nuestro entorno, la situación ha mejorado notablemente desde los inicios de la democracia. Esta circunstancia ha favorecido que la venta de literatura pueda ser una actividad productiva y que la industria editorial haya alcanzado una importancia impensable en cualquier otro momento de nuestra historia. Sin embargo, el proceso dista mucho de estar consolidado y registra nuevas amenazas, algunas de ellas derivadas de una revolución tecnológica que cuestiona el modelo de producción, distribución y ventas en paralelo con lo sucedido en diferentes industrias culturales, especialmente la musical y la cinematográfica.

El número de editoriales cuyos catálogos incluyen obras literarias es superior al imaginable a tenor de los índices de lectura. La creación de una editorial es relativamente sencilla y no requiere una inversión excesiva. Esta circunstancia ha favorecido numerosas iniciativas con escasa solidez empresarial, pero que a veces permiten la aparición de títulos poco ajustados al canon del éxito. El problema para estas empresas no radica en la edición, sino en la distribución y venta, dos sectores donde la competencia con los grandes grupos editoriales resulta imposible. Las obras literarias, como cualquier otra, no llegan en igualdad de condiciones a los puntos de venta, en el caso improbable de que efectivamente lleguen si no cuentan con el apoyo de una editorial potente. A partir de esta discriminación, a veces brutal y siempre más efectiva que la ejercida por la censura, sólo unos cuantos sellos editoriales disponen de oportunidades en unas librerías cada vez menos numerosas y en competencia con las grandes superficies, cuya política comercial no deja margen a las pequeñas editoriales. La visita a la sección de libros de El Corte Inglés resulta esclarecedora en este sentido.

El consumo de literatura se diluye progresivamente en el consumo de entretenimiento durante el tiempo de ocio. Aunque las formas hayan cambiado en consonancia con los avances tecnológicos, siempre ha sido así al margen de las grandes obras y los autores del canon académico, que suelen ser más apreciados que leídos. Sin embargo, cabe constatar una progresiva pérdida de referencias capaces de aportar una virtualidad cultural a la lectura de obras de ficción. La situación se repite en el cine y en otras manifestaciones hasta crear

un ocio tan omnipresente como capaz de neutralizar el sentido crítico y cognoscitivo de una lectura sólo practicada por una minoría.

El consumo indiscriminado o compulsivo es también un consumo poco consciente y nada significativo desde el punto de vista formativo o cultural. La posibilidad de adquirir una obra literaria junto con cualquier otro producto relacionado con el ocio, sin apenas distinción, arrastra la primera hacia un concepto donde sólo prima el entretenimiento. El mismo resulta fundamental, es consustancial con la lectura y su licitud se encuentra fuera de duda. El problema es su omnipresencia, hasta el punto de eclipsar otras virtualidades tradicionalmente asociadas con la práctica lectora: el conocimiento, el sentido crítico, el debate...

Una vez arrinconada la literatura en el ámbito del ocio, estas posibilidades quedan neutralizadas en gran medida. No debe extrañarnos, pues, que en los debates mantenidos por los medios de comunicación la literatura, a diferencia de lo sucedido en otras épocas, carezca de presencia. La utilización de una novela en una discusión pública de carácter ideológico o político es una posibilidad remota, con independencia de su valor en este sentido. Esta circunstancia ha permitido que, a diferencia de anteriores períodos, la literatura se sitúe al margen de las presiones partidistas, incluso que la indiferencia hacia lo que representan las obras se considere tolerancia. La evolución puede ser positiva en algunos aspectos, pero al precio de una insignificancia en el panorama de los medios de comunicación, cuya omnipresencia determina lo realmente existente para la mayoría de la población.

La lectura como acto de conocimiento requiere una formación del lector desde el ámbito escolar y la creación de un hábito diferenciado, constante y consciente. El objetivo nunca pasa por una descalificación del entretenimiento, incluso cabe su reivindicación como acicate para la creación del hábito, sino por la utilización del acto lector como plataforma para desarrollar desde la imaginación hasta el sentido crítico. Leer no es sólo distracción o satisfacción de un tiempo de ocio; también puede alimentar la imaginación, propiciar el conocimiento de realidades ajenas a la experiencia cotidiana, contrastar esta última con nuevas perspectivas o fundamentar una cosmovisión capaz de enfrentarse con cualquier aspecto de nuestro entorno. Este objetivo implica una

lectura reflexiva, pausada, en condiciones adecuadas y como primer paso de una serie de actividades cuya continuidad es recomendable una vez cerrado el libro. No se trata de hacer un resumen escolar de lo leído –aunque puede ayudar, sobre todo en los primeros años-, sino de incorporar a la memoria estos referentes como parte de una experiencia que desborda los estrechos límites del ocio.

En este marco, las discusiones sobre aspectos concretos de la venta de obras literarias revelan su escasa significación, al margen de su importancia desde el ámbito editorial o empresarial. Una novela se puede vender en una librería o en una gran superficie, a través de Internet o en un formato ebook, consultada en una biblioteca o recomendada por un amigo... Las vías de adquisición o acercamiento a la obra pueden resultar significativas, pero quedan relegadas a un segundo plano cuando el lector ha adquirido un sólido hábito que permite el disfrute de la obra en el sentido arriba indicado. Lo fundamental es prestigiar el acto literario, darle su debida importancia, practicarlo con un mínimo de respeto y dedicación.

La colaboración de los medios de comunicación en esta tarea es casi nula porque carece de rentabilidad económica y se centra en una minoría incapaz de asegurar índices de audiencia. No cabe, pues, esperar ayuda de los mismos, pero contamos con un sistema educativo donde la lectura debe prestigiarse y utilizarse con una mentalidad transversal. Al mismo tiempo, nunca debemos olvidar que el lector se forma fundamentalmente en el ámbito familiar. Si éste falla por cualquier motivo (carencia de estímulos, dificultad para disponer de un espacio o un momento, ausencia de preocupación por el tema...) el hábito lector sólo podrá surgir en casos extraordinarios.

Por lo tanto, cuando se plantea el problema de la venta de literatura lo primero es crear unos compradores. La industria editorial no puede apostar a largo plazo y se limita a utilizar la publicidad o la promoción –cada vez más complejas en el caso de los éxitos de ventas-, pero el sistema educativo y la formación en el ámbito familiar deben ampliar las perspectivas para pensar en un consumidor menos compulsivo, reflexivo y crítico; el único capaz de mantener la literatura como una manifestación situada en un ámbito cultural que desborda el del ocio.

EJERCICIOS:

Repasa tus lecturas y cita en el campus virtual una obra literaria que, alojada en tu memoria, te haya influido más allá de tu condición de lector.

Si consideras que tienes el hábito de lector, indica las circunstancias en las que se desenvuelve el mismo (tiempo, espacio, actitud, medios utilizados...) y las posibles alternativas para su mejora.

Lee el artículo «Yo leo, tú descargas, él piratea», *El País*, 7-II-2013 y, a continuación, explica en el campus virtual tu postura ante la piratería de libros.